MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 07907966 1

MASTER SCHOOL
of
Modern Piano Playing & Virtuosity

ALBERTO JONÁS

IN SEVEN BOOKS

Book I

CARL FISCHER

Digitized by the Internet Archive
in 2011 with funding from
University of Toronto

http://www.archive.org/details/masterschoolofmo01jona

The Author & His Collaborators

Rudolph Ganz

Josef Lhevinne

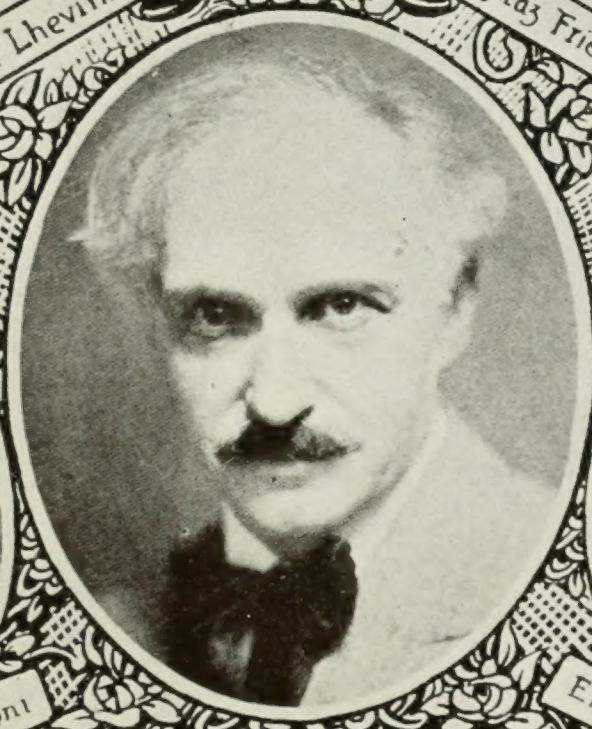
Leopold Godowsky

Ignaz Friedman

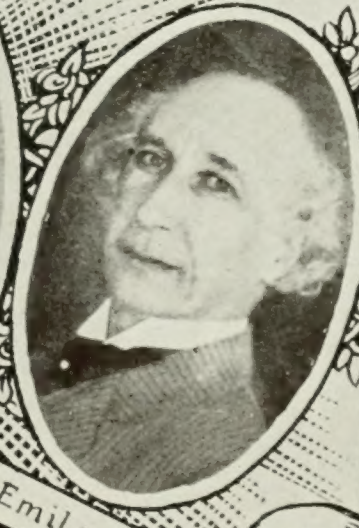
Ossip Gabrilowitsch

Ernst von Dohnányi

Ferruccio Busoni

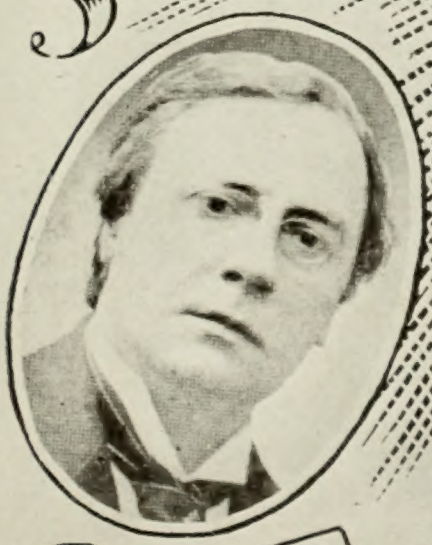


ALBERTO JONÁS



Emil von Sauer

Alfred Cortot



Arthur Friedheim

Fannie Bloomfield-Zeisler

Moriz Rosenthal

Katherine Goodson

Sigismond Stojowski

THIRD EDITION

Master School

of

Modern Piano Playing & Virtuosity

A universal method embracing all the technical, esthetic and artistic features required for the highest pianistic virtuosity.

Having, as additional features, excerpts from the pedagogical works of Clementi - Johannes Brahms - Czerny - Falcke - Germer - Herz - Hummel - Joseffy - Kullak - Liszt - Moszkowski - Philipp - Pischna - Plaidy - Rosenthal-Schytte - Tausig - Safonoff - Wiehmayer.

Containing approximately one thousand annotated, instructive examples taken from the entire classic and modern repertoire of the piano.

Possessing, as an unprecedented feature, the

Original Exercises, Expressly written for this Work

by

Fannie Bloomfield-Zeisler ❖ Ferruccio Busoni ❖ Alfred Cortot ❖ Ernst von Dohnányi ❖ Arthur Friedheim ❖ Ignaz Friedman ❖ Ossip Gabrilowitsch ❖ Rudolph Ganz ❖ Katherine Goodson ❖ Leopold Godowsky ❖ Josef Lhevinne ❖ Isidore Philipp ❖ Moriz Rosenthal ❖ Emil von Sauer ❖ Leopold Schmidt ❖ Sigismond Stojowski.

Originally written in English, German, French and Spanish

by

ALBERTO JONÁS

IN SEVEN BOOKS

PRICE $4.50 EACH

in U. S. A.

CARL FISCHER, Inc., - NEW YORK

R BOSTON COOPER SQUARE CHICAGO

Copyright, 1922
by
CARL FISCHER, Inc., NEW YORK
International Copyright Secured

Meisterschule
der
Modernen Klaviervirtuosität

Eine Universalmethode, die alle technischen, ästhetischen, und künstlerischen Elemente für die höchste pianistische Virtuosität umfasst.

Als Zusatz befinden sich darin Auszüge aus den pädagogischen Werken von Clementi, Johannes Brahms, Czerny, Falcke, Germer, Herz, Hummel, Joseffy, Kullak, Liszt, Moszkowski, Philipp, Pischna, Plaidy, Rosenthal-Schytte, Tausig, Safonoff, Wiehmayer.

Das Werk enthält ungefähr tausend, mit Anmerkungen versehene, belehrende Beispiele, dem gesammten klassischen und modernen Klavierrepertoire entnommen.

Ausserdem, als einen nie dagewesenen Beitrag, die

AUSDRÜCKLICH FÜR DIESES WERK GESCHRIEBENEN ORIGINALÜBUNGEN

von

Fannie Bloomfield-Zeisler, Ferruccio Busoni, Alfred Cortot, Ernst von Dohnányi, Arthur Friedheim, Ignaz Friedman, Ossip Gabrilowitsch, Rudolph Ganz, Katherine Goodson, Leopold Godowsky, Josef Lhevinne, Isidore Philipp, Moriz Rosenthal, Emil von Sauer, Leopold Schmidt, Sigismond Stojowski.

Eigenhändig verfasst auf Deutsch, Englisch, Französisch und Spanisch

von

ALBERTO JONÁS

In sieben Bänden

École Magistrale
de la
Virtuosité Pianistique Moderne

Une méthode universelle comprenant tous les éléments techniques, esthétiques et artistiques que requiert la virtuosité pianistique la plus haute.

Donnant aussi des extraits des oeuvres pédagogiques de Clementi, Johannes Brahms, Czerny, Falcke, Germer, Herz, Hummel, Joseffy, Kullak, Liszt, Moszkowski, Philipp, Pischna, Plaidy, Rosenthal-Schytte, Tausig, Safonoff, Wiehmayer.

Contenant environ mille exemples instructifs et annotés, tirés du répertoire tout entier, classique et moderne, du piano.

Ayant pour trait distinctif et sans précédent les

EXERCICES ORIGINAUX EXPRESSÉMENT ECRITS POUR CET OUVRAGE

par

Fannie Bloomfield-Zeisler, Ferruccio Busoni, Alfred Cortot, Ernst von Dohnányi, Arthur Friedheim, Ignaz Friedman, Ossip Gabrilowitsch, Rudolph Ganz, Katherine Goodson, Leopold Godowsky, Josef Lhevinne, Isidore Philipp, Moriz Rosenthal, Emil von Sauer, Leopold Schmidt, Sigismond Stojowski.

Écrit originalement en Français, Anglais, Allemand et Espagnol

par

ALBERTO JONÁS

En sèpt Livres

Escuela Magistral
de la
Virtuosidad Pianística Moderna

Método universal que comprende todos los elementos técnicos, estéticos y artísticos requeridos para la más elevada virtuosidad pianística.

Contiene además extractos de las obras pedagógicas de Clementi, Johannes Brahms, Czerny, Falcke, Germer, Herz, Hummel, Joseffy, Kullak, Liszt, Moszkowski, Philipp, Pischna, Plaidy, Rosenthal-Schytte, Tausig, Safonoff, Wiehmayer.

Con cerca de mil ejemplos instructivos y anotados que se han tomado del repertorio completo, clásico y moderno, del piano.

Tiene, como distinción valiosísima y sin precedente, los

EJERCICIOS ORIGINALES ESCRITOS ESPECIALMENTE PARA ESTA OBRA

por

Fannie Bloomfield-Zeisler, Ferruccio Busoni, Alfred Cortot, Ernst von Dohnányi, Arthur Friedheim, Ignaz Friedman, Ossip Gabrilowitsch, Rudolph Ganz, Katherine Goodson, Leopold Godowsky, Josef Lhevinne, Isidore Philipp, Moriz Rosenthal, Emil von Sauer, Leopold Schmidt, Sigismond Stojowski.

Escrito originalmente en Español, Inglés, Alemán y Francés

por

ALBERTO JONÁS

En siete Libros

Alberto Jonás

HOW TO USE THE MASTER SCHOOL

The success of the Master School has exceeded every fond expectation. It is used, now, in the foremost Conservatories of Music in the world.

Yet, the large number of letters written to me by teachers who asked for information as to the best mode of using the Master School in their teaching has convinced me that the following suggestions will be welcomed.

As already stated in the Preface of this work, the Master School is a compilation of Methods—Methods of Thirds, Sixths, Scales, Arpeggios, Trills, etc. It has not been my design that any Chapter, for instance, "Extensions." should be gone through entirely, before another Chapter is started. Indeed, several Chapters not only may, but should be begun simltaneously.

For the benefit of those who may be in doubt as to the best manner of procedure, I submit the following selections, or groupings, of exercises and "Examples." It will not be difficult for the teacher, if he keeps the following as a model, to form other lists, possibly just as valuable and effective.

As a general rule it is advisable to devote one-fourth or one-third of the practice time to technical work. In the case of four hours of daily practice, this represents one hour or one hour and twenty minutes. If only two hours can be practiced every day, forty minutes for technical work are sufficent.

One of the main objects of the Master School is to do away with the endless number of Etudes (Bertini, Heller, Haberbier, Duvernoy, Czerny, Cramer, Clementi, etc. etc.) that encumbered the old-fashioned mode of teaching the piano. *Nothing else* than the Exercises and Examples contained in this work, Bach, and well-chosen pieces are needed to become, *quickly* and *thoroughly*, an accomplished pianist—a brilliant virtuoso.

Viewed in this light the daily work will gain in strength and swiftness by modelling itself on the following general schedule.

Schedule for four hours of daily practice

		Minutes	
Extensions "Fixed Position"	(on alternating days)	5 (Book I)	One or two exercises, in the order given.
"Thumbs"		5 (Book I)	One or two exercises, in the order given.
Finger Exercises		10 (Book I)	Two or three exercises, in all the keys, in the order given.
Scales		10 (Book II)	Practise every day one major and one minor scale. Complete the cycle of major and minor scales in two weeks.
Trills		5 (Book III)	One or two exercises, in the order given.
Thirds Sixths	(on alternating days)	10 (Book IV)	One or two exercises, in all the keys, in the order given.
Arpeggios		10 (Book III)	One or two arpeggios, with their inversions, in the order given.
Octaves		5 (Book VI)	Two exercises, in all the keys, in the order given. Pending the publication of Book VI, use the "Pianoscript Book," by Albert Jonás.

(Fourths, Seconds, Sevenths, and Mixed Double Notes, all of which are contained in Book IV, may be taken up once a week, during alternation weeks, in place of the Thirds or Sixths.)

Schedule for two hours of daily practice

		Minutes	
Extensions "Fixed Position"	(on alternating days)	5 (Book I)	One or two exercises, in the order given.
"Thumbs" Trills	(on alternating days)	5 (Book I and III)	One or two exercises, in the order given.
Finger Exercises		5 (Book I)	Two exercises, in all the keys, in the order given.
Scales		10 (Book II)	One major and one minor scale every day. Complete the whole cycle of major and minor scales in two weeks.
Arpeggios		5 (Book III)	One arpeggio, with its inversions, in the order given.
Thirds Sixths	(on alternating days)	5 (Book IV)	One exercise in all the keys, in the order given. Pending the publication of Book IV, use the "Pianoscript Book," by Alberto Jonás.
Octaves		5 (Book VI)	One exercise in all the keys. Pending the publication of Book VI, use the "Pianoscript Book," by Alberto Jonás.

(Fourths, Seconds, Sevenths and Mixed Double Notes, all of which are contained in Book IV, may be taken up once a week, during alternating weeks, in place of the Thirds or Sixths.)

It will be advisable to devote twenty minutes every day (in a Schedule of four hours), or ten minutes (in a Schedule of two hours), outside of the technical work proper, to one or more of the "Examples" given in the Chapters of "Legato, Staccato, Portamento," or "The Singing Tone," or "Finger Exercises," or "Accuracy—How to Play Without Striking Wrong Notes," or "Rhythm, Measure, Accents," or "Dynamics," or "Agogics," these last four chapters will appear in Book V.) By taking up one of these Chapters every day, all these valuable Examples can be practised in about two or three weeks. The "Preparatory Exercises to Pieces Quoted" (Book I, II and III) should also be included in this extra list.

TABLE OF CONTENTS

BOOK I

Page

PREFACE
THE MENTAL ATTITUDE 3
EXERCISES IN EXTENSION 7
Also *original exercises*, expressly written for this work, by:
Ferruccio Busoni—Leopold Godowsky—Alfred Cortot . 17
Additional exercises by:
Rosenthal-Schytte—Carl Tausig—I. Philipp 20
EXERCISES WITH FIXED POSITION OF THE HAND 25
Additional exercises by:
M. Clementi—Franz Liszt—Frederick Chopin—Rosenthal-Schytte—Henri Herz—Carl Tausig—I. Philipp—L. Brassin—J. Zarembski 26 35
FLEXIBILITY AND DEXTERITY OF THE THUMBS 41
Also *original exercises*, expressly written for this work, by:
Leopold Godowsky—Emil von Sauer—Rudolph Ganz—Alfred Cortot 58
FINGER EXERCISES 65
Diatonic finger exercises 66
Chromatic finger exercises 75
Special exercises with notes held 77
Exercises for side motion of the fingers 86
Exercises for strengthening the individual fingers . . . 94
Exercises in diminished sevenths 96
Special exercises for the fourth and the fifth fingers . . 99
Exercises for the flexibility of the hand 103
Exercises with combined legato and staccato touch for one hand 108
Exercises with crossing of hands 110
Exercises for speed and lightness of fingers and flexibility of hand 118
Also *original exercises*, expressly written for this work, by:
Leopold Godowsky—Ferruccio Busoni—Emil von Sauer—Arthur Friedheim—Josef Lhevinne—Ignaz Friedman—Ernst von Dohnányi—Rudolph Ganz—Fannie Bloomfield-Zeisler—Sigismond Stojowski—Alfred Cortot . . 120
Exercises on black keys by Tausig and additional exercises by:
I. Philipp—Rosenthal-Schytte—Carl Tausig—Franz Liszt—Johannes Brahms—Carl Czerny—C. L. Hanon—Pischna 178
Preparatory Exercises for Pieces Quoted 195
Examples (annotated) 205

BOOK II

VIRTUOSITY IN SCALES (Master School of Scales) 219
Diatonic Scales 220
The discovery of Eschmann-Dumur (new fingerings in accordance with the equal construction, in contrary motion, of major scales with equal number of sharps and flats) 222
New fingerings for various minor scales in the left hand, and for the C minor scale in the right hand . . . 225
Fingerings for the whole-tone scales 226
Various rhythmic and dynamic ways of practising scales . 227
"Goals" for the old and for the new fingerings . . . 229
Scales for the acquisition of poise in both hands . . . 230
Scales with odd fingerings 234
Scales with contrasted shadings 238
Scales with crossed hands 247
Special exercises for obtaining great speed in scale-playing (published for the first time) 248
Special exercises for obtaining "pearliness" of touch in scale-playing (published for the first time) . . . 323
Position of the thumb in very rapid scales 265
Scales with alternating hands 276
Rhythmic combinations of scales 289
Scales with rhythmical models (published for the first time) 293
"New Formula for the piano teacher and piano student," by Wassili Safonoff 305
"School of Scales (according to new principles)," by Theodore Wiehmayer 308

INHALTSVERZEICHNIS

BUCH I

Seite

VORWORT
DIE GEISTIGE EINSTELLUNG 3
STRECKÜBUNGEN 7
Auch *Originalübungen*, eigens für dieses Werk geschrieben, von:
Ferruccio Busoni—Leopold Godowsky—Alfred Cortot . 17
Ausserdem Übungen von:
Rosenthal-Schytte—Carl Tausig—I. Philipp 20
ÜBUNGEN MIT STILLSTEHENDER HAND . . 25
Ausserdem Übungen von:
M. Clementi—Franz Liszt—Frederick Chopin—Rosenthal-Schytte—Henri Herz—Carl Tausig—I. Philipp—L. Brassin—J. Zarembski 26 35
GELENKIGKEIT UND BEHENDIGKEIT DER DAUMEN 41
Auch *Originalübungen*, eigens für dieses Werk geschrieben, von:
Leopold Godowsky—Emil von Sauer—Rudolph Ganz—Alfred Cortot 58
FINGERÜBUNGEN 65
Diatonische Fingerübungen 66
Chromatische Fingerübungen 75
Besondere Übungen mit gehaltenen Noten 77
Übungen für seitliche Bewegung der Finger 86
Übungen zur Kräftigung der einzelnen Finger 94
Übungen in verminderten Septimen 96
Besondere Übungen für den vierten und fünften Finger . 99
Übungen zur Erlangung von Gelenkigkeit der Hand . . 103
Übungen mit gleichzeitigem Legato und Staccatoanschlag in einer Hand 108
Übungen mit Überkreuzen der Hände 110
Übungen zur Erlangung von Schnelligkeit und Leichtigkeit der Finger und Geschmeidigkeit der Hand 118
Auch *Originalübungen*, eigens für dieses Werk geschrieben, von:
Leopold Godowsky—Ferruccio Busoni—Emil von Sauer—Arthur Friedheim—Josef Lhevinne—Ignaz Friedman—Ernst von Dohnányi—Rudolph Ganz—Fannie Bloomfield-Zeisler—Sigismond Stojowski—Alfred Cortot . 120
Übungen auf schwarzen Tasten von Tausig und ausserdem Übungen von:
I. Philipp—Rosenthal-Schytte—Carl Tausig—Franz Liszt—Johannes Brahms—Carl Czerny—C. L. Hanon—Pischna 178
Vorübungen für die zitierten Stücke 195
Beispiele (mit Anmerkungen) 205

BUCH II

TONLEITERN VIRTUOSITÄT (Meisterschule der Tonleitern) 219
Diatonische Tonleitern 220
Die Erfindung von Eschmann-Dumur (neue Fingersätze nach dem gleichen Verhältnisse zwischen den Durtonleitern mit gleicher Zahl von B und Kreuzen 222
Neue Fingersätze für verschiedene Molltonleitern in der linken Hand und für die C moll Tonleiter in der rechten Hand 225
Fingersätze für die Tonleitern in Ganztönen 226
Verschiedene rhythmische und dynamische Arten, die Tonleitern zu üben 227
"Zielpunkte" für die alten und die neuen Fingersätze . 229
Tonleitern, um Gleichgewicht in beiden Händen zu erzielen 230
Tonleitern mit seltsamen Fingersätzen 234
Tonleitern mit kontrastierenden Schattierungen . . . 238
Tonleitern mit überkreuzten Händen 247
Besondere Übungen, um grosse Schnelligkeit beim Spielen von Tonleitern zu erzielen (zum ersten Mal veröffentlicht) 248
Besondere Übungen, um den "jeu perlé" (perlenden Anschlag) beim Spielen von Tonleitern zu erlangen (zum ersten Mal veröffentlicht) 323
Stellung des Daumens bei äusserst schnellen Tonleitern . 265
Tonleitern mit abwechselnden Händen 276
Rhythmische Kombinationen der Tonleitern 289
Tonleitern nach rhythmischem Vorbild (zum ersten Mal veröffentlicht) 293
"Neue Formeln für Lehrer und Klavierschüler" von Wassili Safonoff 305
"Tonleiter-Schule (nach neuen Grundsätzen)" von Theodore Wiehmayer 308

TABLE des MATIÈRES

LIVRE I

Page

PRÉFACE
ATTITUDE MENTALE 3
EXERCICES D'EXTENSION 7
Ainsi que les *exercices originaux*, écrits expressément pour cette oeuvre, par:
Ferruccio Busoni—Leopold Godowsky—Alfred Cortot . 17
Exercices supplémentaires de:
Rosenthal-Schytte—Carl Tausig—I. Philipp 20
EXERCICES DE POSITION FIXE 25
Exercices supplémentaires de:
M. Clementi—Franz Liszt—Frederick Chopin—Rosenthal-Schytte—Henri Herz—Carl Tausig—I. Philipp—L. Brassin—J. Zarembski 26 35

SOUPLESSE ET DEXTÉRITÉ DES POUCES . . 41
Ainsi que les *exercices originaux*, écrits expressément pour cette oeuvre, par:
Leopold Godowsky—Emil von Sauer—Rudolph Ganz—Alfred Cortot 58

EXERCICES DE DOIGTS 65
Exercices diatoniques 66
Exercices chromatiques 75
Exercices spéciaux, avec notes tenues 77
Exercices pour le mouvement latéral des doigts . . . 86
Exercices pour fortifier les doigts 94
Exercices de septième diminuée 96
Exercices spéciaux pour le 4me et 5me doigt 99
Exercices pour la flexibilité de la main 103
Exercices de doigts avec combinaison du légato et du staccato dans une main 108
Exercices de doigts avec croisement des mains . . . 110
Exercices pour la vitesse et la légèreté des doigts et la souplesse de la main 118
Ainsi que les *exercices originaux*, écrits expressément pour cette oeuvre, par:
Leopold Godowsky—Ferruccio Busoni—Emil von Sauer—Arthur Friedheim—Josef Lhevinne—Ignaz Friedman—Ernst von Dohnányi—Rudolph Ganz—Fannie Bloomfield-Zeisler—Sigismond Stojowski—Alfred Cortot . 120
Exercices sur les touches noires de Tausig et exercices supplémentaires de:
I. Philipp—Rosenthal-Schytte—Carl Tausig—Franz Liszt—Johannes Brahms—Carl Czerny—C. L. Hanon—Pischna 178
Exercices préparatoires pour les morceaux cités . . . 195
Exemples (annotés) 205

LIVRE II

VIRTUOSITÉ DES GAMMES (École magistrale des gammes) 219
Gammes Diatoniques 220
La découverte de Eschmann-Dumur (nouveaux doigtés d'après la similitude dans la construction, en sens contraire, des gammes majeures ayant le même nombre d'accidents à la clef) 222
Nouveaux doigtés pour plusieurs gammes mineures dans la main gauche et pour la gamme en *ut* mineur dans la main droite 225
Doigtés pour la gamme en tons entiers 226
Différentes manières rythmiques et dynamiques d'étudier les gammes 227
"Points de repère" pour les anciens et pour les nouveaux doigtés 229
Manière d'étudier les gammes pour obtenir l'équilibre entre les mains 230
Gammes avec doigtés anormaux 234
Gammes avec nuances contrastées 238
Gammes avec les mains croisées 247
Exercices spéciaux pour obtenir une grande rapidité dans l'exécution des gammes (publié pour la premiere fois) 248
Exercices spéciaux pour obtenir le "jeu perlé" dans l'exécution des gammes (publié pour la première fois) . . 323
Position du pouce dans les gammes d'une extrême rapidité 265
Gammes avec mains alternées 276
Combinaisons rythmiques des gammes 289
Gammes avec modèles rythmiques (publié pour la première fois) 293
"Nouvelles Formules pour le professeur et l'élève de piano" par Wassili Safonoff 305
"École des Gammes (d'après des principes nouveaux") par Theodore Wiehmayer 308

ÍNDICE

LIBRO I

Página

PREFACIO
ACTITUD MENTAL 3
EJERCICIOS DE EXTENSIÓN 7
Además, *ejercicios originales*, escritos especialmente para esta obra, por:
Ferruccio Busoni—Leopold Godwosky—Alfred Cortot . 17
Ejercicios suplementarios de:
Rosenthal-Schytte—Carl Tausig—I. Philipp 20
EJERCICIOS DE POSICIÓN FIJA 25
Ejercicios suplementarios de:
M. Clementi—Franz Liszt—Frederick Chopin—Rosenthal-Schytte—Henri Herz—Carl Tausig—I. Philipp—L. Brassin—J. Zarembski 26 35

FLEXIBILIDAD Y DESTREZA DE LOS PULGARES 41
Además, *ejercicios originales*, escritos especialmente para esta obra, por:
Leopold Godowsky—Emil von Sauer—Rudolph Ganz—Alfred Cortot 58
EJERCICIOS DE DEDOS 65
Ejercicios diatónicos 66
Ejercicios cromáticos 75
Ejercicios especiales con notas tenidas 77
Ejercicios para el movimiento lateral de los dedos . . 86
Ejercicios para dar fuerza a los dedos 94
Ejercicios de sétima disminuida 96
Ejercicios especiales para el 4° y el 5° dedo 99
Ejercicios para la flexibilidad de la mano 103
Ejercicios de dedos con combinación del legato y staccato en una mano 108
Ejercicios de dedos con manos cruzadas 110
Ejercicios para la rapidez y ligereza de los dedos y flexibilidad de la mano 118
Además, *ejercicios originales*, escritos especialmente para esta obra, por:
Leopold Godowsky—Ferruccio Busoni—Emil von Sauer—Arthur Friedheim—Josef Lhevinne—Ignaz Friedman—Ernst von Dohnányi—Rudolph Ganz—Fannie Bloomfield-Zeisler—Sigismond Stojowski—Alfred Cortot . 120
Ejercicios sobre las teclas negras de Tausig y ejercicios suplementarios de:
I. Philipp—Rosenthal-Schytte—Carl Tausig—Franz Liszt—Johannes Brahms—Carl Czerny—C. L. Hanon—Pischna 178
Ejercicios preparatorios para la piezas citadas . . . 195
Ejemplos (anotados) 205

LIBRO II

VIRTUOSIDAD DE LAS ESCALAS (Escuela Magistral de las Escalas) 219
Escalas Diatónicas 220
Descubrimiento de Eschmann-Dumur (nuevas digitaciones, conforme a la semejanza en la construcción, en sentido contrario, de las escalas mayores en los tonos que llevan igual número de sostenidos o bemoles en la clave) . . 222
Nueva digitaciones para varias escalas menores y para la escala de Do menor en la mano derecha 225
Digitaciones para las escalas en tonos enteros . . . 226
Diferentes maneras rítmicas y dinámicas de estudiar las escalas 227
"Puntos de referencia" para las digitaciones antiguas y para las nuevas 229
Manera de estudiar las escalas para obtener el equilibrio entre las manos 230
Escalas con digitaciones anormales 234
Escalas con matices contrastados 238
Escalas con manos cruzadas 247
Ejercicios especiales para obtener gran velocidad en la ejecución de las escalas (publicados por primera vez) . . 248
Ejercicios especiales para obtener el juego "aperlado" en la ejecución de las escalas (publicados por primera vez) 323
Posición del pulgar en las escalas sumamente rápidas . 265
Escalas con manos alternantes 276
Combinaciones rítmicas de las escalas 289
Escalas con modelos rítmicos (publicadas por primera vez) 293
"Nueva fórmulas para el profesor y el discípulo de piano," por Wassili Safonoff 305
"Escuela de escalas (segun principios nuevos)," por Theodore Wiehmayer 308

TABLE OF CONTENTS
BOOK II (Continued)

	Page
Glissando Scales	311
Also *original exercises*, expressly written for this work, by: *Arthur Friedheim*	280
Examples (annotated)	266-275-282-288-313-322
Chromatic Scales	328
With two, three, four and five fingers	339
With various rhythms and various accents	328
For the acquisition of poise in both hands, in legato and in staccato	331
With crossed hands	333
With contrasting shadings	334
Special exercises for acquiring great speed	335
"Goals" in chromatic scales	337
Table of the various fingerings for simple chromatic scales	339
Other fingerings, by: I. Philipp—Ferruccio Busoni—Rosenthal-Schytte	339
Special fingerings	342
Chromatic Scales with alternating hands	347
New modes of execution (published for the first time)	347
Chromatic glissandos	350
Examples (annotated)	352-367
LEGATO—STACCATO—PORTAMENTO	369
Overlapping legato	372
Clinging legato (legatissimo)	373
Legato (simple legato)	378
Free or *light legato*	379
Non legato	380
Poco staccato	384
Staccato (simple staccato)	386
Staccatissimo	387
Pizzicato	390
Examples (annotated)	372-398
TOUCH, TONE AND QUALITY	399
How to obtain, cultivate and be master of the various kinds of touch needed to produce a tone of beauty, in its manifold aspects and various dynamic degrees	400
Co-relation between touch and tone	400
Quality—the secret of every success	403
Advices and suggestions for obtaining "quality" in piano playing	403
THE SINGING TONE	405
Evenness of the singing tone	406
Intensity and color	406
Balance	406
Culminations	407
The "singing" tone and the surrounding tones	406
"Singing" in the high, medium and low registers of the piano	415
Beginning and end of phrases	407
Dissonances and consonnances	407
Notes of long duration	407
"Singing" with the soft pedal	410
"Singing" with the damper pedal	406-422
"Singing" turns and ornamental notes	407
"Singing" melodic designs represented by chords	416
"Singing" with both hands at the same time	417
"Singing" with alternating hands	418
"Singing" when one hand plays both melody and accompaniment.	419
"Singing" in pieces written for one hand alone	424
Examples (annotated)	408-426
ACCURACY—HOW TO PLAY WITHOUT STRIKING WRONG NOTES	427
Technical accuracy and inaccuracy in piano playing, viewed from a physiological, psychological and practical standpoint	428
Early training of the piano student a powerful factor for future technical accuracy	428
Analysis and discussion of *twenty-five reasons* for technical inaccuracy in piano playing	430
How to gain technical accuracy, *complete* and *lasting*	434
Exercises for acquiring accuracy and speed of motions, speed and certainty of eye and control of one's self	435-442
Unconscious accuracy and technical mastery	440
Additional exercises	444
Also *original exercises*, expressly written for this work, by: *Moriz Rosenthal—Ignaz Friedman—Rudolph Ganz*	449
Preparatory exercises and examples (annotated)	462-508

INHALTSVERZEICHNIS
BUCH II (Fortsetzung)

	Seite
Glissando Tonleitern	311
Auch *Originalübungen*, eigens für dieses Werk geschrieben, von: *Arthur Friedheim*	280
Beispiele (mit Anmerkungen)	266-275-282-288-313-322
Chromatische Tonleitern	328
Mit zwei, drei, vier und fünf Fingern	339
Mit verschiedenem Rhythmus und verschiedenen Akzenten	328
Um Gleichgewicht in beiden Händen im legato und im staccato zu erlangen	331
Mit überkreuzten Händen	333
Mit kontrastierenden Schattierungen	334
Besondere Übungen um grosse Schnelligkeit zu erzielen	335
"Zielpunkte" in einfachen chromatischen Tonleitern	337
Verzeichnis der verschiedenen Fingersätze für einfache chromatische Tonleitern	339
Andere Fingersätze, von: I. Philipp—Ferruccio Busoni—Rosenthal-Schytte	339
Besondere Fingersätze	342
Chromatische Tonleitern mit sich ablösenden Händen	347
Neu Ausführungsweisen (zum ersten Mal veröffentlicht)	347
Chromatische Glissandi	350
Beispiele (mit Anmerkungen)	352-367
LEGATO—STACCATO—PORTAMENTO	369
Übergreifendes legato	372
Haftendes legato (legatissimo)	373
Legato (einfaches legato)	378
Freies oder *leichtes legato*	379
Non legato	380
Poco staccato	384
Staccato (einfaches staccato)	386
Staccatissimo	387
Pizzicato	390
Beispiele (mit Anmerkungen)	372-398
ANSCHLAG, TON UND QUALITÄT	399
Wie man sich die verschiedene Arten des Anschlags aneignen kann, wie man dieselben ausbildet und bemeistert um dadurch einen schönheitsvollen Ton in dessen verchiedenartigen Erscheinungen und dynamischen Abstufungen zu erlangen	400
Beziehungen zwischen Ton und Anschlag	400
Qualität—das Geheimnis jeglichen Erfolgs	403
Anweisungen und Ratschläge zur Aneignung von "Qualität" im Klavier-spiel	403
DER SINGENDE TON	405
Gleichmässigkeit des singenden Anschlags	406
Intensität und Farbe	406
Gleichgewicht	406
Höhepunkte	407
Der "singende" Ton und die ihn umgebenden Töne	406
"Singen" in dem oberen, mittleren und tieferen Register des Klaviers	415
Anfang und Ende von Phrasen	407
Dissonanzen und Konsonanzen	407
Noten von längerem Wert	407
Das "Singen" beim Gebrauch des Dämpfers (linken) Pedals	410
Das "Singen" beim Gebrauch des lauten (rechten) Pedals	406-422
Der "singende" Ton bei Doppelschlägen und Verzierungen	407
Das "Singen" von Melodien in Akkorden	416
Gleichzeitiges "Singen" mit beiden Händen	417
Das "Singen" von Melodien, die von beiden Händen abwechselnd gespielt werden	418
Das "Singen" von Melodien, die von derselben Hand gleichzeitig begleitet werden	419
Das "Singen" in Stücken, die nur für eine Hand allein geschrieben sind	424
Beispiele (mit Anmerkungen)	408-426
TREFFSICHERHEIT — WIE MAN SPIELEN KANN, OHNE FALSCHE NOTEN ANZUSCHLAGEN	427
Treffsicherheit und Mangel an Akkuratesse im Klavierspiel, vom physiologischen, psychologischen und praktischen Gesichtspunkte aus betrachtet	428
Frühe Ausbildung des Klavierschülers als bedeutender Faktor in Bezug auf die zukünftige Treffsicherheit	428
Analyse und Erörterung von *fünf und zwanzig Gründen* in Bezug auf Mangel an Akkuratesse	430
Wie man sich *vollständige* und *andauernde* Treffsicherheit erwirbt	434
Übungen zur Erlangung von Akkuratesse und Schnelligkeit in den Bewegungen, von einem raschen und sicheren Blick und von Selbstbeherrschung	435-442
Unbewusste Treffsicherheit und technische Meisterschaft	440
Andere Übungen	444
Auch *Originalübungen*, eigens für dieses Werk geschrieben, von: *Moriz Rosenthal—Ignaz Friedman—Rudolph Ganz*	449
Vorübungen und Beispiele (mit Anmerkungen)	461-508

TABLE des MATIÈRES
LIVRE II (Continuation)

Page

Gammes en *glissando* 311
Ainsi que les *exercices originaux*, écrits expressément pour cette oeuvre, par: *Arthur Friedheim* 280
Exemples (annotés) 266-275-282-288-313-322
Gammes Chromatiques 328
Avec deux, trois, quatre et cinq doigts 339
Avec différents rythmes et différents accents 328
Pour obtenir l'équilibre entre les mains, en légato et staccato 331
Avec les mains croisées 333
Avec nuances contrastées 334
Exercices spéciaux pour obtenir une grande rapidité dans l'exécution des gammes chromatiques 335
"Points de repère" dans les gammes chromatiques . . 337
Table des différents doigtés pour les gammes chromatiques simples 339
Doigtés supplémentaires de:
I. Philipp—Ferruccio Busoni—Rosenthal-Schytte . . 339
Doigtés spéciaux 342
Gammes chromatiques avec mains alternantes . . . 347
Noveaux procédés (publié pour la première fois) . . 347
Glissandos chromatiques 350
Exemples (annotés) 352-367
LÉGATO—STACCATO—PORTAMENTO . . . 369
Légato exagéré 372
Légato tenu ou légatissimo 373
Légato (légato simple) 378
Légato libre ou *léger* 379
Non légato 380
Poco staccato 384
Staccato (staccato simple) 386
Staccatissimo 387
Pizzicato 390
Exemples (annotés) 372-398
TOUCHER—SON ET QUALITÉ 399
Comment obtenir, cultiver et maîtriser les différences de toucher nécessaires pour produire la beauté du son dans ses multiples aspects et dans ses divers degrés dynamiques 400
Relation entre le toucher et le son 400
Le qualité:—secret de tout succès 403
Suggestions et conseils pour obtenir la "qualité" dans le jeu du piano 403
LE SON CHANTANT 405
L'égalité du son chantant 406
Intensité et coloris 406
Equilibre 406
Culminations 407
Le son chantant et les sons qui l'environment 406
Manière de faire "chanter" le piano dans son régistre aigu, moyen et grave 415
Commencement et fin des phrases 407
Dissonances et consonances 407
Notes de longue durée 407
"Chanter" avec la sourdine 410
"Chanter" avec la pédale forte, ou pédale de droite . 415-422
Manière de faire "chanter" les mordents circulaires et les notes d'agrément 407
La façon de "chanter" les phrases mélodiques représentées par des accords 416
"Chanter" avec les deux mains en même temps . . . 417
"Chanter" avec les deux mains alternées 418
"Chanter" les mélodies lorsque la même main joue la mélodie et l'accompagnement 419
Manière de "chanter" dans les morceaux écrits pour une main seule 424
Exemples (annotés) 408-426
JUSTESSE—L'ART DE JOUER SANS FAIRE DE FAUSSES NOTES 427
Justesse et manque de justesse techniques dans le jeu du piano, considérés au point de vue physiologique, psychologique et pratique 428
Influence de l'éducation élémentaire du piano sur la justesse technique du pianiste 428
Analyse et discussion des *vingt-cinq raisons* du manque de justesse dans le jeu du pianiste 430
Comment acquérir une justesse technique *complète* et *constante* 434
Exercices pour l'acquisition de la justesse et de la rapidité des mouvements, de la rapidité et de la sûreté du coup d'oeil, du contrôle de soi-même 435-442
Justesse inconsciente et maitrise technique 440
Exercices supplémentaires 444
Ainsi que des *exercices originaux*, écrits expressément pour cette oeuvre, par:
Moriz Rosenthal—Ignaz Friedman Rudolph Ganz . 449
Examples préparatoires et exemples (annotés) . . . 462-508

ÍNDICE
LIBRO II (Continuación)

Página

Escalas *Glissando* 311
Además, *ejercicios originales*, escritos especialmente para esta obra, por: *Arthur Friedheim* 280
Ejemplos (anotados) 266-275-282-288-313-322
Escalas cromáticas 328
Con dos, tres, cuatro y cinco dedos 339
Con diferentes ritmos y diferentes acentos 328
Para obtener el equilibrio entre les manos, en legato y staccato 331
Con las manos cruzadas 333
Con matices contrastados 334
Ejercicios especiales para obtener gran velocidad en la ejecución de las escalas cromáticas 335
"Puntos de referencia" en las escalas cromáticas . . 337
Tabla de las diferentes digitaciones para las escalas cromáticas simples 339
Digitaciones suplementarias de:
I. Philipp—Ferruccio Busoni—Rosenthal-Schytte . . 339
Digitaciones especiales 342
Escalas cromáticas con manos alternantes 347
Nuevos procedimientos (publicados por la primera vez) 347
Glissandos cromáticos 350
Ejemplos (anotados) 352-367
LEGATO—STACCATO—PORTAMENTO . . . 369
Legato exagerado 372
Legato tenido o legatissimo 373
Legato (legato simple) 378
Legato libre o ligero 379
Non legato 380
Poco staccato 384
Staccato (staccato simple) 386
Staccatissimo 387
Pizzicato 390
Ejemplos (anotados) 372-398
"TOUCHER"—SONIDO—CALIDAD 399
Cómo alcanzar, cultivar y dominar con maestría las varias clases de "toucher" necesarias para producir un tono hermoso, en sus múltiples aspectos y diversos grados dinámicos 400
Correlación entre el "toucher" y el sonido 400
Calidad: el secreto de todo éxito 403
Consejos e indicaciones para lograr la "calidad" en la ejecución pianística 403
EL SONIDO CANTANTE 405
Igualdad del sonido cantante 406
Intensidad y colorido 406
Equilibrio 406
Culminaciones 407
El sonido cantante y las notas que le rodean 406
Manera de hacer "cantar" el piano en su registro alto, medio y bajo 415
Principio y final de las frases 407
Disonancias y consonancias 407
Notas de larga duración 407
"Cantar" con la sordina 410
"Cantar" con el pedal fuerte o de la derecha . . . 415-422
Manera de "cantar" los mordentes circulares y las notas de adorno 407
Manera de "cantar" frases melódicas representadas por acordes 416
El "cantar" con las dos manos al mismo tiempo . . . 417
"Cantar" con las manos alternantes 418
"Cantar" melodías en donde la misma mano toca la melodía y el acompañamiento 419
Manera de "cantar" en piezas escritas para una mano sola 424
Ejemplos (anotados) 408-426
SEGURIDAD—EL ARTE DE TOCAR SIN DAR NOTAS FALSAS 427
Seguridad técnica e inseguridad en la ejecución pianística, desde el punto de vista fisiológico, psicológico y práctico 428
Influencia de la educación elemental en el piano sobre la seguridad técnica del pianista 428
Análisis y discusión de *veinticinco causas* de inseguridad en la ejecución pianística 430
Cómo adquirir seguridad técnica, *completa* y *duradera* . . 434
Ejercicios para adquirir seguridad y velocidad de los movimientos, rapidez y seguridad visuales, y dominio de sí mismo 435-442
Seguridad inconciente y maestría técnica 440
Ejercicios suplementarios 444
Además, *ejercicios originales*, escritos especialmente para esta obra, por:
Moriz Rosenthal Ignaz Friedman Rudolph Ganz . 449
Ejercicios preparatorios y ejemplos (anotados) . . . 462-508

TABLE OF CONTENTS

BOOK III

	Page
ARPEGGIOS (Master School of Arpeggios)	1
A new outlook on the *harmonic relation* between chords (and their arpeggios) possessing the same number of sharps and flats	2
Curious examples of interrelation between apparently widely different chords	4
Preparatory exercises for the common chord arpeggios	6
Special exercises for strengthening the fingers and achieving brilliancy	16
Special exercises for the thumbs in arpeggio-playing	9
Exercises for obtaining evenness, surety and velocity in the playing of arpeggios	10
Different ways of practising arpeggios	17
"School of Arpeggios," by Henri Falcke	50
Special exercises for obtaining great velocity in the playing of common chord arpeggios	30
Examples (annotated)	
Arpeggios of the dominant seventh chord	60
Preparatory exercises with augmented intervals	62
Various ways of practising the dominant seventh chord arpeggios	63
Diminished seventh chord arpeggios	68
Examples (annotated)	
Special exercises to obtain great velocity in the playing of dominant seventh and diminished seventh chord arpeggios	69
Examples (annotated).	
Other seventh chord arpeggios	74
Special exercises for obtaining "pearliness" of touch in the playing of arpeggios (published for the first time).	75
Arpeggios of the chord of the ninth	83-121
Mixed arpeggios	83
Examples (annotated)	
Arpeggios to develop rapid visualization and accuracy in changes of hand position	95
Arpeggios of chords in extended form	98
Examples (annotated)	
Preparatory exercises for pieces quoted	101
Examples (annotated).	
Arpeggios with alternating hands	105
Examples (annotated).	
Arpeggios with interlocking hands	113
Examples (annotated).	
Other arpeggios	118
Examples (annotated).	
Also *original exercises*, expressly written for this work, by:	
Josef Lhevinne—Ossip Gabrilowitsch—Ernst von Dohnányi	129
FINGER REPETITIONS	157
Also *original exercises*, expressly written for this work, by:	
Emil von Sauer—Arthur Friedheim	179
Examples (annotated	162-182
Preparatory exercises for pieces quoted	185
TURNS	189
Examples (annotated)	194
TRILLS (Master School of Trills)	199
Exercises for evenness and strength of fingers	200
Exercises for side-vibratory motion of hands and wrists	202
Exercises for making supple the ligaments between the fingers	205
Exercises for flexibility of the thumb and of the hand, in view of the playing of trills	205
Exercises for establishing the beauty and elasticity of the trills	206
Exercises to promote rapid trilling	209
Chains of trills; their various executions	212
Trills played with both hands	215
Trills in conjunction with sustained notes	226
Trills in conjunction with a melody	227
Also *original exercises*, expressly written for this work, by:	
Leopold Godowsky—Ossip Gabrilowitsch—Ignaz Friedman—Fannie Bloomfield-Zeisler—Katherine Goodson—Alfred Cortot	231
Examples (annotated)	216-249
HOW TO PRACTISE. HOW TO PERFORM	
Difference between practice and performance. Analysis and discussion of the various ways of practising. How to eliminate technical mistakes in performance, that is to say, when playing a piece through, without stopping.	259
Examples (annotated)	264

INHALTSVERZEICHNIS

BUCH III

	Seite
ARPEGGIEN (Meisterschule der Arpeggien)	1
Eine neue Übersicht über die *harmonische Verwandtschaft* zwischen Akkorden (und deren Arpeggien), welche dieselbe Anzahl von Kreuz und B besitzen	2
Merkwürdige Beispiele von gegenseitigen Beziehungen zwischen anscheinend weit auseinanderliegenden Akkorden	4
Vorübungen für die Dreiklang-Arpeggien	6
Besondere Übungen zur Erlangung kräftiger Finger und eines brillanten Spiels in Arpeggien	16
Besondere Übungen für die Daumen beim Spielen der Arpeggien	9
Übungen um Gleichmässigkeit, Sicherheit und Geläufigkeit beim Spielen der Arpeggien zu erlangen	10
Verschiedene Arten Arpeggien zu üben	17
"Schule der Arpeggien," von Henri Falcke	50
Besondere Übungen zur Erlangung von grosser Geschwindigkeit beim Spielen der Dreiklang-Arpeggien	30
Beispiele (mit Anmerkungen).	
Dominant Septimenakkord Arpeggien	60
Vorübungen mit vergrössertem Abstand	62
Verschiedene Arten das Dominant Septimenakkord Arpeggio zu üben	63
Verminderte Septimenakkord Arpeggien	68
Beispiele (mit Anmerkungen).	
Besondere Übungen zur Erlangung von grosser Geschwindigkeit beim Spielen der Dominant und Verminderten Septimenakkord Arpeggien	69
Beispiele (mit Anmerkungen).	
Verchiedene Septimenakkord Arpeggien	77
Besondere Übungen zur Erlangung des "perlenden" Anschlags beim Spielen der Arpeggien (zum ersten Mal veröffentlicht)	75
Nonenakkord Arpeggien	83-121
Gemischte Arpeggien.	
Beispiele (mit Anmerkungen).	
Arpeggien zur Entwickelung von schneller Übersicht und Sicherheit beim Wechseln der Handstellungen	95
Beispiele (mit Anmerkungen).	
Arpeggien in weiter Lage	98
Vorübungen für die zitierten Stücke	101
Arpeggien mit sich ablösenden Händen	105
Beispiele (mit Anmerkungen).	
Arpeggien mit ineinandergreifenden Händen	113
Beispiele (mit Anmerkungen).	
Andere Arpeggien	118
Beispiele (mit Anmerkungen).	
Auch *Originalübungen*, eigens für dieses Werk geschrieben, von:	
Josef Lhevinne—Ossip Gabrilowitsch—Ernst von Dohnányi	129
FINGER REPETITIONEN	157
Auch *Originalübungen*, eigens für dieses Werk geschrieben, von:	
Emil von Sauer—Arthur Friedheim	179
Beispiele (mit Anmerkungen)	162-189
Vorübungen für die zitierten Stücke	185
DOPPELSCHLÄGE	189
Beispiele (mit Anmerkungen)	194
TRILLER (Meisterschule der Triller	199
Übungen für Gleichmässigkeit und Kraft der Finger	200
Übungen für seitliche Schwingung der Hand und des Handgelenkes	202
Übungen um die Bindeglieder zwischen den einzelnen Fingern geschmeidig und nachgiebig zu machen	205
Übungen für Gelenkigkeit des Daumens und der Hand, zwecks des Trillers	205
Übungen um zur Schönheit und Elasticität des Trillers zu verhelfen	206
Übungen um Geläufigkeit des Trillers zu entwickeln	209
Aufeinander folgende Triller; verschiedene Ausfühungen	212
Triller, die mit beiden Händen gespielt werden	215
Triller im Zusammenhang mit gehaltenen Noten	226
Triller im Zusammenhang mit einer Melodie	227
Auch *Originalübungen*. eigens für dieses Werk geschrieben, von:	
Leopold Godowsky—Ossip Gabrilowitsch—Ignaz Friedman—Fannie Bloomfield-Zeisler—Katherine Goodson—Alfred Cortot	231
Beispiele (mit Anmerkungen)	216-249
WIE MAN ÜBEN SOLL. WIE MAN VORTRAGEN MUSS	
Unterschied zwischen dem Üben und Vortrag. Analyse und Erörterung der verschiedenen Arten des Übens. Wie man technische Fehlgriffe beim Vortrag, das heisst, wenn man ein Stück ohne Unterbrechung durchspielt, vermeiden kann	259
Beispiele (mit Anmerkungen)	264

TABLE des MATIÈRES
LIVRE III

Page

ARPÈGES (École magistrale des arpèges) . . . 1
Un aperçu nouveau sur la *relation harmonique* entre les accords (et leurs arpèges) de tons possédant le même nombre de dièzes et de bémols 2
Exemples curieux, démontrant la relation entre les accords (et leurs arpèges) qui sont en apparence très éloignés les uns des autres au point de vue harmonique . . . 4
Exercices préparatoires pour les arpèges d'accords parfaits 6
Exercices spéciaux pour obtenir la force des doigts et un jeu brillant des arpèges 16
Exercices spéciaux pour le pouce dans le jeu des arpèges 9
Exercices pour obtenir l'égalité, la sûreté et la rapidité dans le jeu de arpèges 10
Diverses manières d'étudier les arpèges 17
"École des Arpèges" de Henri Falcke 50
Exercices spéciaux pour obtenir une grande rapidité dans le jeu des arpèges d'accords parfaits 30
Exemples (annotés)
Arpèges de l'accord de septième de dominante . . . 60
Exercices préparatoires avec augmentation des intervalles 62
Dieverses manières d'étudier les arpèges de l'accord de septième dominante 63
Arpèges de l'accord de septième diminuée 68
Exemples (annotés)
Exercices spéciaux pour obtenir une grande rapidité dans le jeu des arpèges de l'accord de septième de dominante et de septième diminuée 69
Exemples (annotés)
D'autres arpèges d'accords de septième 74
Exercices spéciaux pour obtenir le "jeu perlé" dans les arpèges (publié pour la première fois) 75
Arpèges d'accords de neuvième 83-121
Arpèges mixtes 83
Exemples (annotés)
Arpèges pour développer la rapidité du coup d'oeil et la justesse dans les changements de position de la main . 95
Arpèges d'accords étendus 98
Exercices préparatoires pour les morceaux cités . . . 101
Exemples (annotés)
Arpèges avec mains alternantes 105
Exemples (annotés)
Arpèges avec les mains chevauchantes 113
Exemples (annotés)
Autres arpèges 118
Exemples (annotés)
Ainsi que *exercices originaux*, écrits expressément pour cette oeuvre, par:
Josef Lhevinne—Ossip Gabrilowitsch—Ernst von Dohnányi 129
RÉPÉTITIONS DE DOIGTS 157
Ainsi que des *exercices originaux*, écrits expressément *pour cette oeuvre, par:*
Emil von Sauer—Arthur Friedheim 179
Exemples (annotés) 162-182
Exercices préparatoires pour les morceaux cités . . . 185
MORDENTS CIRCULAIRES 189
Exemples (annotés) 194
TRILLES (École magistrale des trilles) 199
Exercices pour l'égalité et la force des doigts 200
Exercices pour la vibration latérale de la main et du poignet 202
Exercices pour rendre souples et élastiques les ligaments entre les doigts 205
Exercices pour la souplesse du pouce et de la main, en vue du trille 205
Exercices pour obtenir la beauté et l'élastiticité du trille 206
Exercices pour développer la rapidité du trille . . . 209
Chaînes de trilles (trilles successifs); différentes exécutions 212
Trilles joués avec les deux mains 215
Trilles avec notes tenues 226
Trilles en conjonction avec une mélodie 227
Aussi des *exercices originaux*, écrits expressément pour cette oeuvre, par:
Leopold Godowsky—Ossip Gabrilowitsch Ignaz Friedman Fannie Bloomfield-Zeisler—Katherine Goodson—Alfred Cortot 231
Exemples (annotés) 216-249
COMMENT ÉTUDIER. COMMENT EXÉCUTER
Différence entre l'étude et l'exécution. Analyse et discussion des diverses manières d'étudier. Comment éliminer les fautes de technique (fausses notes) pendant l'exécution, c'est-à-dire lorsque l'on joue un morceau d'un bout à l'autre sans arrêt 259
Exemples (annotés) 269

ÍNDICE
LIBRO III

Página

ARPEGIOS (Escuela Magistral de los Arpegios) . 1
Nuevo punto de vista sobre le *relación armónica* entre los acordes (y sus arpegios) de los tonos que lleven en la clave el mismo número de sostenidos y de bemoles . 2
Ejemplos curiosos, demostrando la relación entre acordes (y sus arpegios) que en apariencia son muy distantes unos de otros desde el punto de vista armónico . . 4
Ejercicios preparatorios para arpegios de acordes perfectos 6
Ejercicios especiales para obtener fuerza de dedos y un juego brillante de arpegios 16
Ejercicios especiales para el pulgar, en vista de los arpegios 9
Ejercicios para obtener igualdad, seguridad y velocidad en la ejecución de los arpegios 10
Varias maneras de estudiar los arpegios 17
"Escuela de Arpegios" de Henri Falcke 50
Ejercicios especiales para obtener gran velocidad en los arpegios de acordes perfectos 30
Ejemplos (anotados).
Arpegios del acorde de sétima de dominante 60
Ejercicios preparatorios con aumento de los intervalos . 62
Varias maneras de estudiar los arpegios del acorde de sétima de dominante 68
Arpegios del acorde de sétima disminuida,
Ejercicios especiales para obtener gran velocidad en los arpegios del acorde de sétima de dominante y de sétima disminuida 69
Ejemplos (anotados).
Otros arpegios de acordes de sétima 74
Ejercicios especiales para obtener el juego "aperlado" en los arpegios (publicados por la primera vez) 75
Arpegios de acordes de novena 83-121
Arpegios mixtos 83
Ejemplos (anotados).
Arpegios para descarrolar la rapidez visual y la seguridad en los cambios le posición de la mano 95
Arpegios de acordes extendidos 98
Ejercicios preparatorios para las piezas citadas . . . 101
Ejemplos (anotados).
Arpegios con manos alternantes 105
Ejemplos (anotados).
Arpegios con las manos superpuestas 113
Ejemplos (anotados).
Otros arpegios 118
Ejemplos (anotados).
Además, *ejercicios originales*, escritos especialmente para estra obra, por:
Josef Lhevinne—Ossip Gabrilowitsch—Ernst von Dohnányi 129
REPETICIONES DE DEDOS 157
Adémas, *ejercicios originales*, escritos especialmente para esta obra, por:
Emil von Sauer—Arthur Friedheim 179
Ejemplos (anotadas) 162-182
Ejercicios preparatorios para la piezas citadas . . . 185
MORDENTES CIRCULARES 189
Ejemplos (anotados) 194
TRINOS (Escuela Magistral de Trinos) 199
Ejercicios para la igualdad y la fuerza de los dedos . . 200
Ejercicios para la vibración lateral de la mano y de la muñeca 202
Ejercicios para dar soltura y elasticidad a los ligamentos entre los dedos 205
Ejercicios para obtener flexibilidad del pulgar y de la mano en vista del trino 205
Ejercicios para obtener la belleza y la elesticidad del trino 206
Ejercicios para desarrollar la rapidez del trino . . . 209
Cadenas de trinos (trinos sucesivos); varias maneras de ejecutarlos 212
Trinos con ambas manos 215
Trinas con notas tenidas 226
Trinos que se presentan juntos con una melodia . . . 227
Además, *ejercicios originales*, escritos especialmente para esta obra, por:
Leopold Godowsky Ossip Gabrilowitsch Ignaz Friedman—Fannie Bloomfield-Zeisler Katherine Goodson Alfred Cortot 231
Ejemplos (anotados) 216-249
COMO ESTUDIAR. COMO EJECUTAR
Diferencia entre el estudio y la ejecución de una pieza. Análisis y discusión de las varias maneras de estudiar. Como eliminar las faltas de técnica en la ejecución: es decir, cuando se toca una pieza del principlio al fin, sin parar 259
Ejemplos (anotados) 269

TABLE OF CONTENTS

BOOKS IV and V

COMPLETE SCHOOL OF DOUBLE NOTES . .

THIRDS (Master School of Thirds) . . . .

Exercises for developing strength of fingers, evenness of tone and agility.

Exercises for achieving evenness and nimbleness in the three difficult points of the diatonic scale in thirds.

Exercises for flexibility and power of the hand.

Special exercises for 5/3 and 4/2, and as a preparation for the trill in thirds.

Additional exercises by:

M. Moszkowski—Carl Tausig—Rafael Joseffy—I. Philipp—Franz Liszt—Johannes Brahms.

Diatonic Scales in Thirds

General fingering for all the major and minor scales in thirds, without regard to the equal construction, in contrary motion, of major scales with an equal number of sharps and flats.

Fingerings according to the equal construction, in contrary motion, of major scales, with an equal number of sharps and flats.

Special virtuoso fingerings for the *strict legato* in the scales in thirds (published for the first time).

Other fingerings for the diatonic scales in thirds, by:
Clementi—Czerny—Franz Liszt Carl Tausig—Plaidy—I. Philipp—Rosenthal-Schytte—M. Moszkowski—Ferruccio Busoni—Odd fingerings by Couperin.

Examples (annotated).

Chromatic Scales in Thirds

Preparatory exercises for the chromatic scale in thirds.

Fingerings for the chromatic scale in minor thirds, by:
Clementi—Czerny—Hummel—Theodore Kullak—Franz Liszt—Carl Tausig—Frederick Chopin—M. Moszkowski—Rosenthal-Schytte—I. Philipp—Rafael Joseffy—Hugo Riemann—Carl Klindworth—Ferruccio Busoni—Emil von Sauer—Vladimir de Pachman—Leopold Godowsky—Alfred Cortot—Alberto Jonás.

Table of fingerings for chromatic minor thirds, given by Alfred Cortot in his edition of the Etudes of Chopin.

Fingerings for the chromatic scale in major thirds, by:
Carl Tausig—Franz Liszt—Rosenthal-Schytte—M. Moszkowski—Ferruccio Busoni—I. Philipp.

Special fingerings by Alberto Jonás (published for the first time).

Also an *original fingering*, expressly written for this work by:
Ferruccio Busoni.

Special exercises to obtain velocity in the chromatic scales in thirds.

Various ways of practising the chromatic scales in thirds.

Examples (annotated).

Turns in Thirds

Preparatory exercises for turns in thirds.

Various fingerings.

Exercises for velocity.

Also an original mode of execution of turns in thirds (published for the first time), by:
Ernst von Dohnányi.

Examples (annotated).

Trills in Thirds

Preparatory exercises for the trills in thirds.
Various fingerings.
Exercises for velocity.
Trills in thirds with notes held.
Various trills in thirds.
Trills in thirds with alternating hands.

Examples (annotated).

Repeating Thirds

Various modes of execution.
Examples (annotated).

Arpeggios in Thirds

Examples (annotated)

INHALTSVERZEICHNIS

BUCH IV & V

VOLLSTÄNDIGE SCHULE DER DOPPELNOTEN

TERZEN (Meisterschule der Terzen) . . . .

Übungen um Kraft in den Fingern, Gleichmässigkeit des Tones und Geläufigkeit zu entwickeln.

Übungen zur Erlangung von Gleichmässigkeit und Behendigkeit in den drei heiklen Stellen der diatonischen Terzentonleiter.

Übungen, um Geschmeidigkeit und Kraft der Hand zu erlangen.

Besondere Übungen für 5/3 und 4/2, und als Vorbereitung für die Triller in Terzen.

Ausserdem Übungen von:
M. Moszkowski—Carl Tausig—Rafael Joseffy—I. Philipp—Franz Liszt—Johannes Brahms.

Diatonische Terzentonleitern

Allgemeiner Fingersatz für alle Dur und Moll Tonleitern ohne Berücksichtigung der gleichmässigen Konstruktion, in entgegengesetzter Richtung, der Durtonleitern mit gleicher Zahl von Kreuz und B.

Fingersätze nach der gleichmässigen Konstruktion, in entgegengesetzter Richtung, von Durtonleitern mit gleicher Zahl von Kreuz und B.

Besondere Virtuoso Fingersätze für das *strikte legato* in Terzentonleitern (zum ersten Mal veröffentlicht).

Fingersätze für die diatonischen Terzentonleitern von:
Clementi—Czerny—Franz Liszt—Carl Tausig—Plaidy—I. Philipp—Rosenthal-Schytte—M. Moszkowski—Ferruccio Busoni—Sonderbare Fingersätze von Couperin.

Beispiele (mit Anmerkungen).

Chromatische Terzentonleitern

Vorübungen für die chromatischen Terzentonleitern.

Fingersätze für die chromatischen Tonleitern in kleinen Terzen, von:
Clementi—Czerny—Hummel—Theodore Kullak—Franz Liszt—Carl Tausig—Frederick Chopin—M. Moszkowski—Rosenthal-Schytte—I. Philipp—Rafael Joseffy—Hugo Riemann—Carl Klindworth—Ferruccio Busoni—Emil von Sauer—Vladimir de Pachman—Leopold Godowsky—Alfred Cortot—Alberto Jonás.

Verzeichnis von Fingersätzen für die chromatische Tonleiter in kleinen Terzen, von Alfred Cortot in seiner Ausgabe der Chopinschen Etüden angegeben.

Fingersätze für die chromatische Tonleiter in grossen Terzen, von:
Carl Tausig—Rosenthal-Schytte—Ferruccio Busoni—I. Philipp—Franz Liszt—M. Moszkowski.

Besondere Fingersätze von Alberto Jonás (zum ersten Mal veröffentlicht).

Auch ein *Originalfingersatz*, eigens für dieses Werk geschrieben, von:
Ferruccio Busoni.

Besondere Übungen, um Geläufigkeit beim Spielen von chromatischen Terzentonleitern zu erzielen.

Verschiedene Arten die chromatischen Terzentonleitern zu üben.

Beispiele (mit Anmerkungen).

Doppelschläge in Terzen

Vorübungen für die Doppelschläge in Terzen.

Verschiedene Fingersätze.

Übungen, um Schnelligkeit zu erlangen.

Auch eine eigenartige Ausführung der Doppelschläge in Terzen (zum ersten Mal veröffentlicht) von:
Ernst von Dohnányi.

Beispiele (mit Anmerkungen).

Triller in Terzen

Vorübungen für die Triller in Terzen.
Verschiedene Fingersätze.
Übungen zur Erlangung von Geschwindigkeit.
Triller in Terzen mit gehaltenen Noten.
Verschiedene Triller in Terzen.
Triller in Terzen mit sich ablösenden Händen.

Beispiele (mit Anmerkungen).

Terzen Repetitionen

Verschiedene Ausführungen.
Beispiele (mit Anmerkungen).

Arpeggien in Terzen

Beispiele (mit Anmerkungen).

TABLE des MATIÈRES
LIVRES IV & V

ÉCOLE COMPLÈTE DE DOUBLES NOTES . .

TIERCES (École magistrale des tierces) . . . .

Exercices pour développer la force des doigts, l'égalité du son et l'agilité.

Exercices pour obtenir l'égalité et la dextérité aux trois endroits difficiles de la gamme diatonique en tierces.

Exercices pour obtenir la flexibilité et la force de la main.

Exercices spéciaux pour 5/3 et 4/2 et comme préparation pour les trilles en tierces.

Exercices supplémentaires de:
M. Moszkowski—Carl Tausig—Rafael Joseffy—I. Philipp—Franz Liszt—Johannes Brahms.

Gammes diatoniques en tierces

Doigté général pour toutes les gammes majeures et mineures en tierces, sans égard pour la construction identique-en sens contraire-des gammes majeures ayant le même nombre de dièzes et de bémols.

Doigté selon la construction identique-en sens contraire-des gammes majeures ayant le même nombre de dièzes et de bémols.

Doigtés spéciaux de "virtuose" pour le *légato strict* dans les gammes en tierces (publié pour la première fois).

Autres doigtés pour les gammes en tierces, par:
Clementi—Czerny—Franz Liszt—Carl Tausig—Plaidy—I. Philipp—Rosenthal-Schytte—M. Moszkowski—Ferruccio Busoni—Doigté curieux de Couperin.

Exemples (annotés).

Gammes chromatiques en tierces

Exercices préparatoires pour les gammes chromatiques en tierces.

Doigtés pour la gamme chromatique en tierces mineures, par:
Clementi — Czerny — Hummel — Theodore Kullak — Franz Liszt — Carl Tausig — Frederick Chopin — M. Moszkowski — Rosenthal-Schytte — I. Philipp — Rafael Joseffy—Hugo Riemann—Carl Klindworth—Ferruccio Busoni—Emil von Sauer—Vladimir de Pachman — Leopold Godowsky — Alfred Cortot — Alberto Jonás.

Tableau des doigtés pour la gamme chromatique en tierces mineures dressé par Alfred Cortot dans son édition des Études de Chopin.

Doigtés pour la gamme chromatique en tierces majeures, par:
Carl Tausig—Franz Liszt—M. Moszkowski—Rosenthal-Schytte—Ferruccio Busoni—I. Philipp.

Doigtés spéciaux par Alberto Jonás (publié pour la premiére fois).

Ainsi qu'un *doigté original*, écrit expressément pour cette oeuvre, par: *Ferruccio Busoni.*

Exercices spéciaux pour obtenir la vélocité dans les gammes chromatiques en tierces.

Diverses manières d'étudier les gammes chromatiques en tierces.

Exemples (annotés).

Mordents Circulaires en tierces

Exercices préparatoires pour les mordents circulaires en tierces.
Doigtés divers.
Exercices de vélocité.
Ainsi qu'un mode d'exécution original s'applicant aux mordents circulaires en tierces (publié pour la première fois) par: *Ernst von Dohnányi.*
Exemples (annotés).

Trilles en tierces

Exercices préparatoires pour les trilles en tierces.
Doigtés divers.
Exercices de vélocité.
Trilles en tierces avec notes tenues.
Trilles divers en tierces.
Trilles en tierces avec mains alternantes.
Exemples (annotés).

Tierces répétées.

Différents modes d'exécution.
Exemples (annotés).

Arpèges en tierces

Exemples (annotés).

ÍNDICE
LIBROS IV & V

ESCUELA COMPLETA DE DOBLES NOTAS . .

TERCERAS (Escuela Magistral de Terceras) . .

Ejercicios para dar fuerza a los dedos, igualdad de sonido y agilidad.

Ejercicios para obtener igualdad y destreza en los tres puntos difíciles de la escala diatónica en terceras.

Ejercicios para obtener flexibilidad del pulgar y de la mano,

Ejercicios especiales para 5/3 y 4/2 y como preparación para los trinos en terceras.

Ejercicios suplementarios de:
M. Moszkowski—Carl Tausig—Rafael Joseffy—I. Philipp—Franz Liszt—Johannes Brahms.

Escalas Diatónicas en Terceras

Digitación general para todas las escalas mayores y menores en terceras, sin considerar la construcción idéntica—en sentido contrario—de las escalas mayores que poseen en la clave el mismo número de sostenidos y de bemoles.

Digitaciones conforme a la construcción idéntica—en sentido contrario — de las escalas mayores que poseen en la clave el mismo número de sostenidos y de bemoles.

Digitaciones especiales de virtuosidad, para el *legato estricto* en las escalas en terceras (publicadas por la primera vez).

Otras digitaciones para las escalas diatónicas en terceras, de:
Clementi—Czerny—Franz Liszt—Carl Tausig—Plaidy—I. Philipp—Rosenthal-Schytte—M. Moszkowski—Ferruccio Busoni—Digitaciones curiosas de Couperin.

Ejemplos (anotados).

Escalas Cromáticas en Terceras

Ejercicios preparatorios para las escalas cromáticas en terceras.

Digitaciones para la escala cromática en terceras menores. de:
Clementi — Czerny — Hummel — Theodore Kullak — Franz Liszt — Carl Tausig — Frederick Chopin — M. Moszkowski — Rosenthal-Schytte — I. Philipp — Rafael Joseffy—Hugo Riemann—Carl Klindworth—Ferruccio Busoni—Emil von Sauer—Vladimir von Pachman — Leopold Godowsky — Alfred Cortot — Alberto Jonás.

Tabla de digitaciones para la escala cromática en terceras menores, dada por Alfred Cortot en su edición de los Estudios de Chopin.

Digitaciones para la escala cromática en terceras mayores, de:
Carl Tausig—Franz Liszt—M. Moszkowski—Rosenthal-Schytte—Ferruccio Busoni—I. Philipp.

Digitaciones especiales de Alberto Jonás (publicadas por primera vez).

Además, una *digitación original*, escrita especialmente para esta obra, por: *Ferruccio Busoni.*

Ejercicios especiales para obtener velocidad en las escalas cromáticas en terceras.

Varias maneras de trabajar las escalas cromáticas en terceras.

Ejemplos (anotados).

Mordentes Circulares en Terceras

Ejercicios preparatorios para los mordentes circulares en terceras.
Varias digitaciones.
Ejercicios para la velocidad.
También una manera original de ejecutar los mordentes circulares en terceras (publicada por primera vez) de: *Ernst von Dohnányi.*
Ejemplos (anotados).

Trinos en Terceras

Ejercicios preparatorios para los trinos en terceras.
Varias digitaciones.
Ejercicios para la velocidad.
Trinos en terceras con notas tenidas.
Varios trinos en terceras.
Trinos en terceras con manos alternantes.
Ejemplos (anotados).

Repeticiones en Terceras

Varias maneras de ejecución.
Ejemplos (anotados).

Arpegios en Terceras

Ejemplos (anotados).

TABLE OF CONTENTS
BOOK IV (Continued)

Thirds with Alternating Hands
Partial (or blind) thirds with alternating hands.
Also, new modes of execution (published for the first time).
Examples (annotated).
Partial (or blind) Thirds
Examples (annotated).
Glissandos in Thirds
Examples (annotated).
Also *original exercises*, expressly written for this work, by:
Ferruccio Busoni—Josef Lhevinne—Ossip Gabrilowitsch—Fannie Bloomfield-Zeisler—Arthur Friedheim—Ignaz Friedman—Rudolph Ganz—I. Philipp.

SIXTHS (Master School of Sixths) . . . . .
Exercises to increase the reach, strength and endurance of the hands.
Exercises to make the hands, wrists and forearms supple.
Exercises as preparation for the diatonic scales in sixths.
Exercises as preparation for the chromatic scales in sixths.
Additional exercises by:
Rafael Joseffy — Isidore Philipp — Moritz Moszkowski — Franz Liszt — Carl Czerny — Carl Tausig — Rosenthal-Schytte.
Diatonic Scales in Sixths
Analysis and discussion of the various fingerings for the diatonic scales in sixths, given by:
Carl Czerny — Franz Liszt — Isidore Philipp — Moritz Moszkowski—Hans von Bülow—Alberto Jonás.
Special Fingerings for the Diatonic Scales in Sixths
Examples (annotated).
Chromatic Scale in Minor Sixths
Analysis and discussion of the various fingerings for chromatic scales in minor sixths, by:
Plaidy—Moszkowski—Klindworth—Ferruccio Busoni—Theodore Kullak — Rosenthal-Schytte — I. Philipp—Alberto Jonás (new fingerings, published for the first time).
Chromatic Scale in Major Sixths
Fingerings by:
Ferruccio Busoni—M. Moszkowski—Rosenthal-Schytte—I. Philipp—Alberto Jonás (new fingerings, published for the first time).
Broken Sixths
Exercises in broken sixths.
Diatonic scales in broken sixths.
Chromatic scales in broken sixths.
Examples (annotated).
Arpeggios in Sixths
Examples (annotated).
Turns in Sixths
Examples (annotated).
Repeating Sixths
Examples (annotated).
Trills in Sixths
Examples (annotated).
Partial (or blind) Sixths
Examples (annotated).
Sixths with Alternating Hands
Examples (annotated).
Partial (or blind) Sixths with Alternating Hands
(New modes of execution, published for the first time.)
Examples (annotated).
Glissandos in Sixths
Examples (annotated).
Also *original exercises*, expressly written for this work, by:
Moriz Rosenthal—Ignaz Friedman—I. Philipp.

FOURTHS (Master School of Fourths) . . .
Exercises to obtain evenness and smoothness of execution in the playing of fourths.
Chromatic exercises in fourths.

INHALTSVERZEICHNIS
BUCH IV (Fortsetzung)

Terzen mit sich ablösenden Händen
Blinde Terzen mit sich ablösenden Händen.
Auch neue Ausführungen (zum ersten Mal veröffentlicht).
Beispiele (mit Anmerkungen).
Blinde Terzen
Beispiele (mit Anmerkungen).
Glissandi in Terzen
Beispiele (mit Anmerkungen).
Auch *Originalübungen*, eigens für dieses Werk geschrieben, von:
Ferruccio Busoni — Josef Lhevinne — Ossip Gabrilowitsch — Fannie Bloomfield-Zeisler — Arthur Friedheim—Ignaz Friedman—Rudolph Ganz—I. Philipp.

SEXTEN (Meisterschule der Sexten) . . . . .
Übungen, um die Ausdehnung, Kraft und Ausdauer der Hände zu steigern.
Übungen, um Hände, Handgelenke und Vorderarme gelenkig zu machen.
Übungen als Vorbereitung für die diatonischen Tonleitern in Sexten.
Übungen als Vorbereitung für die chromatischen Tonleitern in Sexten.
Ausserdem Übungen von:
Rafael Joseffy — Isidore Philipp — Moritz Moszkowski — Franz Liszt — Carl Czerny — Carl Tausig — Rosenthal-Schytte.
Diatonische Tonleitern in Sexten
Analyse und Erörterung von den verschiedenen Fingersätzen für die diatonischen Tonleitern in Sexten, angegeben von:
Carl Czerny — Franz Liszt — Isidore Philipp — Moritz Moszkowski—Hans von Bülow—Alberto Jonás.
Besondere Fingersätze für die diatonischen Tonleitern in Sexten
Beispiele (mit Anmerkungen).
Chromatische Tonleiter in kleinen Sexten
Analyse und Erörterung von den verschiedenen Fingersätzen für chromatische Tonleitern in kleinen Sexten von:
Plaidy—Moszkowski—Klindworth — Ferruccio Busoni—Theodore Kullak—Rosenthal-Schytte—I. Philipp—Alberto Jonás (neue Fingersätze, zum ersten Mal veröffentlicht).
Chromatische Tonleiter in grossen Sexten
Fingersätze von:
Ferruccio Busoni—M. Moszkowski—Rosenthal-Schytte—I. Philipp—Alberto Jonás (neue Fingersätze, zum ersten Mal veröffentlicht).
Gebrochene Sexten
Übungen in gebrochenen Sexten.
Diatonische Tonleitern in gebrochenen Sexten.
Chromatische Tonleitern in gebrochenen Sexten.
Beispiele (mit Anmerkungen).
Arpeggien in Sexten
Beispiele (mit Anmerkungen).
Doppelschläge in Sexten
Beispiele (mit Anmerkungen).
Sexten Repetitionen
Beispiele (mit Anmerkungen).
Triller in Sexten
Beispiele (mit Anmerkungen).
Blinde Sexten
Beispiele (mit Anmerkungen).
Sexten mit sich ablösenden Händen
Beispiele (mit Anmerkungen).
Blinde Sexten mit sich ablösenden Händen
(Neue Ausführungsweisen, zum ersten Mal veröffentlicht.)
Beispiele (mit Anmerkungen).
Glissandi in Sexten
Beispiele (mit Anmerkungen).
Auch *Originalübungen*, eigens für dieses Werk geschrieben, von:
Moriz Rosenthal Ignaz Friedman I. Philipp.

QUARTEN (Meisterschule der Quarten) . . .
Übungen, um Gleichmässigkeit beim Spielen der Quarten zu erlangen.
Ausserdem Übungen von:
Chromatische Übungen in Quarten.

TABLE des MATIÈRES
LIVRE IV (Continuation)

Tierces avec mains alternantes
Tierces partielles avec mains alternantes.
Ainsi que de nouveaux modes d'exécution (publié pour la première fois).
Exemples (annotés).

Tierces partielles
Exemples (annotés).

Glissandos en tierces
Exemples (annotés).
Ainsi que des *exercices originaux*, écrits expressément pour cette oeuvre par:
Ferruccio Busoni — Josef Lhevinne — Ossip Gabrilowitsch — Fannie Bloomfield-Ziesler — Arthur Friedheim Ignaz Friedman Rudolph Ganz — I. Philipp.

SIXTES (École magistrale des sixtes) . . . .
Exercices pour augmenter la portée, la force et l'endurance des mains.
Exercices pour assouplir les mains, les poignets et les avant-bras.
Exercices préparatoires pour les gammes diatoniques en sixtes.
Exercices préparatoires pour les gammes chromatiques en sixtes.
Exercices supplémentaires de:
Rafael Joseffy — Isidore Philipp — Moritz Moszkowski — Franz Liszt — Carl Czerny — Carl Tausig — Rosenthal-Schytte.

Gammes diatoniques en sixtes
Analyse et discussion des divers doigtés pour les gammes diatoniques en sixtes donnés par:
Carl Czerny — Franz Liszt — Isidore Philipp — Moritz Moszkowski — Hans von Bülow — Alberto Jonás.

Doigtés spéciaux pour les gammes diatoniques en sixtes
Exemples (annotés).

Gamme chromatique en sixtes mineures
Analyse et discussion des divers doigtés pour la gamme chromatique en sixtes mineures, par:
Plaidy — Moszkowski — Klindworth — Ferruccio Busoni — Theodore Kullak — Rosenthal-Schytte — I. Philipp — Alberto Jonás (nouveaux doigtés, publiés pour la première fois).

Gamme chromatique en sixtes majeures
Doigtés de:
Ferruccio Busoni — M. Moszkowski — Rosenthal-Schytte — I. Philipp — Alberto Jonás (nouveaux doigtés, publiés pour la première fois).

Sixtes brisées
Exercices de sixtes brisées.
Gammes diatoniques en sixtes brisées.
Gammes chromatiques en sixtes brisées.
Exemples (annotés).

Arpèges en sixtes
Exemples (annotés).

Mordents circulaires en sixtes
Exemples (annotés).

Sixtes répétées
Exemples (annotés).

Trilles en sixtes
Exemples (annotés).

Sixtes partielles
Exemples (annotés).

Sixtes avec mains alternantes
Exemples (annotés).

Sixtes partielles avec mains alternantes
(Nouveaux modes d'exécution, publiés pour la première fois).

Glissandos en sixtes
Exemples (annotés).
Ainsi que des *exercices originaux*, écrits expressément pour cette oeuvre, par:
Moriz Rosenthal Ignaz Friedman I. Philipp.

QUARTES (École magistrale des quartes) . . .
Exercices pour obtenir l'égalité et le poli de l'exécution en jouant les quartes.
Exercices chromatiques de quartes.

INDICE
LIBRO IV (Continuación)

Terceras con Manos Alternantes
Terceras parciales con manos alternantes.
También nuevas maneras de ejecución (publicadas por primera vez).
Ejemplos (anotados).

Terceras Parciales
Ejemplos (anotados).

Glissandos en Terceras
Ejemplos (anotados).
Además, *ejercicios originales*, escritos especialmente para esta obra, por:
Ferruccio Busoni — Josef Lhevinne — Ossip Gabrilowitsch — Fannie Bloomfield-Zeisler — Arthur Friedheim Ignaz Friedman Rudolph Ganz I. Philipp.

SEXTAS (Escuela Magistral de Sextas) . . . .
Ejercicios para aumentar el alcance, la fuerza y la resistencia de las manos.
Ejercicios para dar soltura a las manos, muñecas y antebrazos.
Ejercicios preparatorios para las escalas diatónicas en sextas.
Ejercicios preparatorios para las escalas cromáticas en sextas.
Ejercicios suplementarios de:
Rafael Joseffy — Isidore Philipp — Moritz Moszkowski — Franz Liszt — Carl Czerny — Carl Tausig — Rosenthal-Schytte.

Escalas Diatónicas en Sextas
Análisis y discusión de las varias digitationes para las escalas diatónicas en sextas, dadas por:
Carl Czerny — Franz Liszt — Isidore Philipp — Moritz Moszkowski Hans von Bülow — Alberto Jonás.

Digitaciones Especiales para las Escalas Diatónicas en Sextas
Ejemplos (anotados).

Escala Cromática en Sextas Menores
Análisis y discusión de las varias digitaciones para la escala cromática en sextas menores, de:
Plaidy — Moszkowski — Klindworth — Ferruccio Busoni — Theodore Kullak — Rosenthal-Schytte — I. Philipp — Alberto Jonás.

Escala Cromática en Sextas Mayores
Digitaciones de:
Ferruccio Busoni — M. Moszkowski Rosenthal-Schytte — I. Philipp — Alberto Jonás (nuevas digitaciones, publicadas par primera vez).

Sextas Quebradas
Ejercicios en sextas quebradas.
Escalas diatónicas en sextas quebradas.
Escalas cromáticas en sextas quebradas.
Ejemplos (anotados).

Arpegios en Sextas
Ejemplos (anotados).

Mordentes Circulares en Sextas
Ejemplos (anotados).

Repeticiones en Sextas
Ejemplos (anotados).

Trinos en Sextas
Ejemplos (anotados).

Sextas Parciales
Ejemplos (anotados).

Sextas con Manos Alternantes
Ejemplos (anotados).

Sextas Parciales con Manos Alternantes
(Nuevas maneras de ejecución, publicadas por primera vez.)
Ejemplos (anotados).

Glissandos en Sextas
Ejemplos (anotados).
Además, *ejercicios originales*, escritos especialmente para esta obra, por:
Moriz Rosenthal — Ignaz Friedman — I. Philipp.

CUARTAS (Escuela Magistral de Cuartas) . . .
Ejercicios para adquirir igualdad y fluidez en la ejecución de las cuartas.
Ejercicios cromáticos en cuartas.

TABLE OF CONTENTS

BOOK IV (Continued)

Additional exercises by:
Carl Czerny — Franz Liszt — Carl Tausig — I. Philipp — M. Moszkowski—Rosenthal-Schytte.
Examples (annotated).

Diatonic Scales in Fourths
Preparatory exercises in broken fourths.
Various fingerings for the diatonic scales in fourths.

Preparatory Exercises for Pieces Quoted
Examples (annotated).

Chromatic Scale in Perfect Fourths

Chromatic Scale in Augmented Fourths
Fingerings for chromatic scales in perfect fourths and in augmented fourths, by:
Carl Czerny—Franz Liszt—I. Philipp—M. Moszkowski —Rosenthal-Schytte.

Trills in Perfect Fourths

Trills in Augmented Fourths
Examples (annotated).

Turns in Fourths

Arpeggios in Fourths

Preparatory Exercises for Pieces Quoted
Examples (annotated).

SECONDS . . . . . .
Diatonic Scales in Seconds
Chromatic Scales in Seconds
Also fingerings by:
Ferruccio Busoni—M. Moszkowski.
Examples (annotated).

SEVENTHS . . . . . .
Chromatic Scales in Sevenths

MIXED DOUBLE NOTES . . . . . .
Exercises combining all double notes, from seconds to ninths.
Examples (annotated).

Also *original exercises*, expressly written for this work, by:
Ossip Gabrilowitsch—Leopold Godowsky—Arthur Friedheim—Ferruccio Busoni—Emil von Sauer—I. Philipp.

BOOK V

RHYTHM—MEASURE—ACCENTS . . . .
The origin of rhythm; its definition and preponderant part in music.
The origin of the "measure"; its subordination to rhythm.
The meaning of accents; their great practical help in public performance.
Examples (annotated).

FINGERINGS . . . . . .
Rules, advices and suggestions for finding and employing correct, suitable fingerings.
Curious, very serviceable fingerings.
Examples (annotated).

THE ARTISTIC EMPLOYMENT OF DYNAMICS AND AGOGICS . . . . . .

DYNAMICS . . . . . .
How to command every dynamic gradation.
How to obtain artistic, effective crescendos and diminuendos.
Dynamic contrasts: When and where to employ them.
Relation between the increase and decrease of tone volume and the subdivisions of the musical phrase.
The relation between *tempo* and shadings.
The dependence of agogics on the nature and structure of the theme.
Agogic contrasts: when and where to employ them.
Examples (annotated).

INHALTSVERZEICHNIS

BUCH IV (Fortsetzung)

Ausserdem Übungen von:
Carl Czerny — Franz Liszt — Carl Tausig — I. Philipp — M. Moszkowski—Rosenthal-Schytte.
Beispiele (mit Anmerkungen).

Diatonische Tonleitern in Quarten
Vorübungen in gebrochenen Quarten.
Verschiedene Fingersätze für die diatonischen Tonleitern in Quarten.

Vorübungen für die zitierten Stücke
Beispiele (mit Anmerkungen).

Chromatische Tonleiter in reinen Quarten

Chromatische Tonleiter in übermässigen Quarten
Fingersätze für die chromatischen Tonleitern in reinen Quarten und in übermässigen Quarten, von:
Carl Czerny—Franz Liszt—I. Philipp—M. Moszkowski Rosenthal-Schytte.

Triller in reinen Quarten

Triller in übermässigen Quarten
Beispiele (mit Anmerkungen).

Doppelschläge in Quarten

Arpeggien in Quarten

Vorübungen für die zitierten Stücke
Beispiele (mit Anmerkungen).

SEKUNDEN . . . . . .
Diatonishe Tonleitern in Sekunden
Chromatische Tonleitern in Sekunden
Auch Fingersätze von:
Ferruccio Busoni—M. Moszkowski.
Beispiele (mit Anmerkungen).

SEPTIMEN . . . . . .
Chromatische Tonleitern in Septimen

GEMISCHTE DOPPELNOTEN . . . . . .
Übungen, die alle Doppelnoten kombinieren von den Sekunden bis zu den Nonen.
Beispiele (mit Anmerkungen).
Auch *Originalübungen*, eigens für dieses Werk geschrieben, von:
Ossip Gabrilowitsch—Leopold Godowsky—Arthur Friedheim—Ferruccio Busoni—Emil von Sauer—I. Philipp.

BUCH V

RHYTHMUS—TAKT—AKZENTE . . . . .
Der Ursprung des Rhythmus; dessen Erklärung und hervorragende Wichtigkeit in der Musik.
Der Ursprung des "Taktes"; dessen Abhängigkeit vom Rhythmus.
Die Bedeutung von Akzenten; deren grosse Hilfe beim öffentlichen Vortrag.
Beispiele (mit Anmerkungen).

FINGERSÄTZE . . . . . .
Regeln, Ratschläge und Anweisungen, um richtige, passende Fingersätze zu finden und anzuwenden.
Eigentümliche, äusserst nützliche Fingersätze.
Beispiele (mit Anmerkungen).

DIE KÜNSTLERISCHE ANWENDUNG DER DYNAMISCHEN UND AGOGISCHEN MITTEL .

DYNAMIK . . . . . .
Wie man jegliche dynamische Abstufung beherrschen lernt.
Wie man künstlerische und wirkungsvolle crescendos und diminuendos hervorbringen kann.
Kontraste—deren örtliche und zeitliche Anwendung.
Beziehungen zwischen der Steigerung und der Abnahme in Bezug auf die Tonstärke, und die Unterabteilungen des musikalischen Satzes.
Beziehungen zwischen *Tempo* und Schattierungen.
Die Abhängigkeit der Agogik von dem thematischen Charakter und der thematischen Gestaltung.
Agogische Kontraste—deren örtliche und zeitliche Anwendung.
Beispiele (mit Anmerkungen).

TABLE des MATIERES

LIVRE IV (Continuation)

Exercices supplémentaires de:
Carl Czerny—Franz Liszt—Carl Tausig—I. Philipp—M. Moszkowski—Rosenthal-Schytte.
Exemples (annotés).
Gammes diatoniques en quartes
Exercices préparatoires de quartes brisées.
Doigtés divers pour les gammes diatoniques en quartes.
Exercices préparatoires pour les morceaux cités
Exemples (annotés).
Gamme chromatique en quartes justes
Gamme chromatique en quartes augmentées
Doigtés pour les gammes chromatiques en quartes justes et quartes augmentées, de:
Carl Czerny—Franz Liszt—I. Philipp—M. Moszkowski—Rosenthal-Schytte.
Trilles en quartes justes
Trilles en quartes augmentées
Exemples (annotés).
Mordents circulaires en quartes
Arpèges en quartes
Exercices préparatoires pour les morceaux cités
Exemples (annotés).
SECONDES . . . . . .
Gammes diatoniques en secondes
Gammes chromatiques en secondes
Ainsi que les doigtés de:
Ferruccio Busoni—M. Moszkowski.
Exemples (annotés).
SEPTIÈMES . . . . . .
Gammes Chromatiques en Septièmes
DOUBLES NOTES MIXTES . . . . . .
Exercices combinant toutes les doubles notes, depuis les secondes, jusqu'aux neuvièmes.
Exemples (annotés).
Ainsi que des *exercices originaux*, écrits expressément pour cette oeuvre, par:
Ossip Gabrilowitsch—Leopold Godowsky—Arthur Friedheim—Ferruccio Busoni—Emil von Sauer—I. Philipp.

LIVRE V

RYTHME—MESURE—ACCENTS . . . . .
Origine du rythme; sa définition et son rôle prépondérant dans la musique.
Origine de la "mesure"; la "mesure" subordonnée au rythme.
La signification des accents; leur grande utilité pratique pour le jeu eu public.
Exemples (annotés).
DOIGTÉS . . . . . .
Règles, conseils et suggestions pour trouver et employer des doigtés corrects et appropriés.
Doigtés curieux, mais très utiles.
Exemples (annotés).
L'EMPLOI ARTISTIQUE DES MOYENS DYNAMIQUES ET AGOGIQUES . . . . .
DYNAMIQUE . . . . . .
Comment parfaire l'emploi de chaque degré dynamique.
Comment produire des crescendos et des diminuendos artistiques et effectifs.
Contrastes dynamiques: quand et où les employer.
Relation entre l'augmentation et la diminution du son d'une part et les subdivisions de la phrase musicale de l'autre.
Relation entre le temps et les nuances.
En quoi l'agogique dépend de la nature et de la structure du thème.
Contrastes agogiques: quand et où les employer.
Exemples (annotés).

INDICE

LIBRO IV (Continuación)

Ejercicios suplementarios de:
Carl Czerny—Franz Liszt—Carl Tausig—I. Philipp—M. Moszkowsky—Rosenthal-Schytte.
Ejemplos (anotados).
Escalas Diatónicas en Cuartas
Ejercicios preparatorios en cuartas quebradas.
Varias digitaciones para las escalas diatónicas en cuartas.
Ejercicios preparatorios para las piezas citadas
Ejemplos (anotados).
Escala Cromática en Cuartas Justas
Escala Cromática en Cuartas Aumentadas
Digitaciones para las escalas en cuartas justas y cuartas aumentadas, de:
Carl Czerny—Franz Liszt—I. Philipp—M. Moszkowski—Rosenthal-Schytte.
Trinos en Cuartas Justas
Trinos en Cuartas Aumentadas
Ejemplos (anotados).
Mordentes Circulares en Cuartas
Arpegios en Cuartas
Ejercicios preparatorios para las piezas citadas
Ejemplos (anotados).
SEGUNDAS . . . . . .
Escalas Diatónicas en Segundas
Escalas Cromáticas en Segundas
También las digitaciones de:
Ferruccio Busoni—M. Moszkowski.
Ejemplos (anotados).
SÉTIMAS . . . . . .
Escalas Cromáticas en Sétimas . . . . . .
DOBLES NOTAS MIXTAS . . . . . .
Ejercicios que combinan todas las dobles notas, desde las segundas hasta las novenas.
Ejemplos (anotados).
Además, ejercicios originales, escritos especialmente para esta obra, por:
Ossip Gabrilowitsch—Leopold Godowsky—Arthur Friedheim—Ferruccio Busoni—Emil von Sauer—I. Philipp.

LIBRO V

RITMO—COMPÁS—ACENTOS . . . . . .
Origen del ritmo, su definición y preponderancia en la música.
Origen del compás, su subordinación al ritmo.
Significación de los acentos; gran ayuda práctica que dan en la ejecución ante el público.
Ejemplos (anotados).
DIGITACIONES . . . . . .
Reglas, consejos e indicaciones para encontrar y emplear las digitaciones correctas y adecuadas.
Digitaciones curiosas, de gran utilidad.
Ejemplos (anotados).
EMPLEO ARTÍSTICO DE LOS MEDIOS DINÁMICOS Y AGÓGICOS . . . . . .
DINÁMICA . . . . . .
Como adquirir dominio de todas las gradaciones dinámicas.
Como producir crescendos y diminuendos artísticos y de efecto.
Contrastes dinámicos; cuando y donde emplearlos.
Relación entre el aumento y la disminución del volumen del sonido y las subdivisiones de la frase musical.
Relación entre el tiempo y los matices.
Subordinación de los medios agógicos a la naturaleza y estructura del tema.
Contrastes agógicos: cuando y donde emplearlos.
Ejemplos (anotados).

TABLE OF CONTENTS

BOOKS VI and VII

COMPLETE SCHOOL OF OCTAVES, STACCATO AND CHORDS (Master School of Octaves, Staccato and Chords).

Octaves . . . . . .

Wrist touch—arm touch—speed and strength of the nerves.
Exercises to obtain speed and strength of wrists, forearms and arms.

Exercises for flexibility and speed of the thumbs in octave-playing.

Exercises to obtain strength and accuracy of the fifth finger in octave-playing.

Staccato exercises with notes held.

Staccato exercises in single notes, thirds, fourths, sixths, octaves and mixed double notes.

Preparatory exercises for legato-playing in octaves.
Legato octaves (diatonic and chromatic scales; arpeggios).
Examples (annotated).
Special exercises for obtaining a rapid "tremolo" motion of the wrists, forearms and arms.

Special exercises for obtaining great speed in the playing of staccato octaves.

Diatonic and chromatic scales in octaves.
Examples (annotated).

Trills in Octaves.
Examples (annotated).

Arpeggios in Octaves.
Examples (annotated).

Turns in Octaves.
Examples (annotated).

Skips in Octaves.
Examples (annotated).

Repetitions in Octaves.
Examples (annotated).

Octaves with Alternating Hands.
Examples (annotated).

Interlocked Octaves.
Examples (annotated).

Partial (or blind) Octaves.
Examples (annotated).

Partial (or blind) Octaves with Alternating Hands.
Examples (annotated).

Partial, Interlocked Octaves.
Examples (annotated).

Glissandos in Octaves.
Examples (annotated).

Chords . . . . . .

Exercises to obtain fulness of tone in chord-playing.

The functions of the arm, shoulder and back in chord-playing.

Various exercises to obtain accuracy, speed, lightness and strength in the playing of chords.

Trills, Arpeggios, Turns and Repetitions in Chords.
Examples (annotated).

Chords with Alternating Hands.
Examples (annotated).

Mixed Chords and Octaves.
Examples (annotated).

Mixed Chords and Single Notes.
Examples (annotated).

Chords with Grace Notes.
Examples (annotated).

Arpeggiated Chords.
Examples (annotated).

The Tremolo.
Examples (annotated).

Also *original exercises*, expressly written for this work, by:
Emil von Sauer — Josef Lhevinne — Ignaz Friedman — Ferruccio Busoni—Ossip Gabrilowitsch—Leopold Godowsky—Rudolph Ganz—Arthur Friedheim —Fannie Bloomfield-Zeisler.

INHALTSVERZEICHNIS

BUCH VI und VII

VOLLSTÄNDIGE SCHULE DER OKTAVEN, STACCATI UND AKKORDE (Meisterschule der Oktaven, Staccati und Akkorde) . . . . .

Oktaven . . . . . .

Gelenkanschlag — Armanschlag — Nervenschnelligkeit und Nervenkraft.
Übungen zur Erlangung von Schnelligkeit und Kraft in den Handgelenken, Vorderarmen und Armen.
Übungen zur Erlangung von Biegsamkeit und Behendigkeit in den Daumen beim Oktavenspiel.

Übungen zur Erlangung von Kraft und Treffsicherheit im fünften Finger beim Oktavenspiel.

Staccatoübungen mit gehaltenen Noten.

Staccatoübungen von einzelnen Noten, Terzen, Quarten, Sexten, Oktaven und gemischten Doppelnoten.

Vorübungen für Legatospiel in Oktaven.

Legatooktaven (diatonische und chromatische Tonleitern; Arpeggien).

Beispiele (mit Anmerkungen).

Besondere Übungen zur Erlangung von einer schnellen "Tremolo" Bewegung der Handgelenke, Vorderarme und Arme.

Besondere Übungen zur Erlangung von grosser Schnelligkeit beim Spielen von Staccatooktaven.

Diatonische und chromatische Tonleitern in Oktaven.
Beispiele (mit Anmerkungen).

Triller in Oktaven.
Beispiele (mit Anmerkungen).

Arpeggien in Oktaven.
Beispiele (mit Anmerkungen).

Doppelschläge in Oktaven.
Beispiele (mit Anmerkungen).

Sprünge in Oktaven.
Beispiele (mit Anmerkungen).

Repetitionen in Oktaven.
Beispiele (mit Anmerkungen).

Oktaven mit sich ablösenden Händen.
Beispiele (mit Anmerkungen).

Oktaven mit ineinander greifenden Händen.
Beispiele (mit Anmerkungen).

Blinde Oktaven.
Beispiele (mit Anmerkungen).

Blinde Oktaven mit sich ablösenden Händen.
Beispiele (mit Anmerkungen).

Blinde Oktaven mit ineinander greifenden Händen.
Beispiele (mit Anmerkungen).

Glissandi in Oktaven.
Beispiele (mit Anmerkungen).

Akkorde . . . . . .

Übungen um Tonfülle beim Spielen von Akkorden zu erlangen.
Die Funktionen des Armes, der Schulter und des Rückens beim Spielen von Akkorden.
Verschiedene Übungen zur Erlangung von Treffsicherheit, Schnelligkeit, Leichtigkeit und Kraft beim Spielen von Akkorden.
Triller, Arpeggien, Doppelschläge und Repetitionen in Akkorden.
Beispiele (mit Anmerkungen).
Akkorde mit sich ablösenden Händen.
Beispiele (mit Anmerkungen).

Gemischte Akkorde und Oktaven.
Beispiele (mit Anmerkungen).

Gemischte Akkorde und einzelne Noten.
Beispiele (mit Anmerkungen).

Akkorde mit Verzierungen.
Beispiele (mit Anmerkungen).

Akkorde in Arpeggioform.

Beispiele (mit Anmerkungen).

Das Tremolo.

Beispiele (mit Anmerkungen).

Auch *Originalübungen*, eigens für dieses Werk geschrieben, von:
Emil von Sauer—Josef Lhevinne—Ignaz Friedman—Ferruccio Busoni — Ossip Gabrilowitsch — Leopold Godowsky—Rudolph Ganz—Arthur Friedheim—Fannie Bloomfield-Zeisler.

TABLE des MATIÈRES

LIVRES VI & VII

ÉCOLE COMPLÈTE D'OCTAVES, DU STACCATO ET DES ACCORDS (École Magistrale d'octaves, du staccato et des accords) . . . . . .

Octaves . . . . . .

Toucher du poignet. Toucher du bras. Rapidité et force des nerfs.
Exercices pour obtenir la vitesse et la force des poignets, des avant-bras et des bras.
Exercices pour obtenir la flexibilité et la dextérité du pouce en vue du jeu d'octaves.
Exercices pour obtenir force et justesse du cinquième doigt en vue du jeu d'octaves.
Exercices de staccato avec notes tenues.
Exercices de staccato en notes simples, en tierces, quartes, sixtes, octaves et doubles notes mixtes.
Exercices préparatoires pour le jeu légato d'octaves.
Octaves légato (gammes diatoniques et chromatiques; arpèges).
Exemples (annotés).
Exercices spéciaux pour obtenir un mouvement rapide de "trémolo" des poignets et des avant-bras.
Exercices spéciaux pour obtenir une grande rapidité dans le jeu des octaves staccato.
Gammes diatoniques et chromatiques en octaves.
Exemples (annotés).
Trilles en octaves.
Exemples (annotés).
Arpèges en octaves.
Exemples (annotés).
Mordents circulaires en octaves.
Exemples (annotés).
Sauts en octaves.
Exemples (annotés).
Répétitions en octaves.
Exemples (annotés).
Octaves avec mains alternantes.
Exemples (annotés).
Octaves avec mains chevauchantes.
Exemples (annotés).
Octaves partielles.
Exemples (annotés).
Octaves partielles avec mains alternantes.
Exemples (annotés).
Octaves partielles avec mains chevauchantes.
Exemples (annotés).
Glissandos en octaves.
Exemples (annotés).

Accords . . . . . .

Exercices pour obtenir la plénitude du son dans les accords.
Fonctions du bras, de l'épaule et du dos dans le jeu des accords.
Divers exercices pour obtenir la justesse, la rapidité, la légèreté et la force dans le jeu des accords.
Trilles, arpèges, mordents circulaires et répétitions en accords.
Exemples (annotés).
Accords avec mains alternantes.
Exemples (annotés).
Accords et octaves mélangés.
Exemples (annotés).
Accords et notes simples mélangés.
Exemples (annotés).
Accords avec notes d'agrément.
Exemples (annotés).
Accords arpégiés.
Exemples (annotés).
Le trémolo.
Exemples (annotés).

Ainsi que des *exercices originaux*, écrits expressément pour cette oeuvre, par:

Emil von Sauer—Josef Lhevinne—Ignaz Friedman—Ferruccio Busoni — Ossip Gabrilowitsch — Leopold Godowsky—Rudolph Ganz—Arthur Friedheim—Fannie Bloomfield-Zeisler.

ÍNDICE

LIBROS VI & VII

ESCUELA COMPLETA DE LAS OCTAVAS, EL STACCATO Y LOS ACORDES (Escuela Magistral de las Octavas, el Staccato y los Acordes) .

Octavas . . . . . .

"Toucher" de la muñeca. "Toucher" del brazo. Velocidad y fuerza de los nervios.
Ejercicios para adquirir velocidad y fuerza de las muñecas, antebrazos y brazos.
Ejercicios para la flexibilidad y rapidez de los pulgares al tocar las octavas.
Ejercicios para adquirir fuerza y seguridad en los quintos dedos al tocar las octavas.
Ejercicios de staccato con notas tenidas.
Ejercicios de staccato en notas simples, terceras, cuartas, sextas, octavas, y dobles notas mixtas.
Ejercicios preparatorios para tocar legato en octavas.
Octavas legato (escalas diatónicas y cromáticas; arpegios).
Ejemplos (anotados).
Ejercicios especiales para el movimiento rápido de "trémolo" de las muñecas, los antebrazos y los brazos.
Ejercicios especiales para obtener gran velocidad en las octavas staccato.
Escalas diátonicas y cromáticas en octavas.
Ejemplos (anotados).
Trinos en Octavas.
Ejemplos (anotados).
Arpegios en Octavas.
Ejemplos (anotados).
Mordentes Circulares en Octavas.
Ejemplos (anotados).
Saltos en Octavas.
Ejemplos (anotados).
Repeticiones en Octavas.
Ejemplos (anotados).
Octavas con Manos Alternantes.
Ejemplos (anotados).
Octavas con Manos Superpuestas.
Ejemplos (anotados).
Octavas Parciales.
Ejemplos (anotados).
Octavas Parciales con Manos Alternantes.
Ejemplos (anotados).
Octavas Parciales con Manos Superpuestas.
Ejemplos (anotados).
Glissandos en Octavas.
Ejemplos (anotados).

Acordes . . . . . .

Ejercicios para obtener plenitud de sonido al tocar acordes.
Funciones del brazo, el hombro y la espalda al tocar acordes.
Varios ejercicios para obtener seguridad, rapidez, ligereza y fuerza al tocar acordes.
Trinos, Arpegios, Mordentes Circulares y Repeticiones en Acordes.
Ejemplos (anotados).
Acordes con Manos Alternantes.
Ejemplos (anotados).
Acordes y Octavas Mezclados.
Ejemplos (anotados).
Acordes y Notas Simples Mezclados.
Ejemplos (anotados).
Acordes con Notas de Adorno.
Ejemplos (anotados).
Acordes Arpegiados.
Ejemplos (anotados).
El Trémolo.
Ejemplos (anotados).

Además, *ejercicios originales*, escritos especialmente para esta obra, por:

Emil von Sauer—Josef Lhevinne—Ignaz Friedman—Ferruccio Busoni — Ossip Gabrilowitsch — Leopold Godowsky—Rudolph Ganz—Arthur Friedheim—Fannie Bloomfield-Zeisler.

TABLE OF CONTENTS

BOOKS VI and VII (Continued)

THE ARTISTIC EMPLOYMENT OF THE PIANO PEDALS . . . . . .

Description of the mechanism of the three pedals used on modern pianos.

The damper pedal: its functions, use and artistic effects.

Harmonic overtones.

Division of the keyboard in connection with the employment of the damper pedal.

Numerous artistic effects produced by a skilful employment of the damper pedal.

Examples (annotated).

Pedal methods by Lavignac, Schmitt, Buschorzeff, Mathews, Whiting, Gaynor.

Examples (annotated).

The soft pedal: its functions, use and artistic effects.

Examples (annotated).

Difference of mechanism and of acoustic effects on grand pianos and on upright pianos.

Special effects with the soft pedal prescribed by Beethoven, which could be obtained formerly, but are impossible to produce nowadays.

Examples (annotated),

The veiled tone obtained by the use of the soft pedal.

Examples (annotated).

The prolongation or sustaining pedal. Its functions, use and artistic effects.

Examples (annotated).

Other Pedals (Boesendorfer, Zaccharias)

PHRASING . . . . . .

Definition of phrasing in music.
The object of the bars used in music.
Faulty division of the bars and faulty time-signatures in piano pieces by Beethoven, Chopin, Schumann (Riemann's Catechism of piano-playing).
The dependence of phrasing on the nature and structure of the theme.
Analysis and discussion of various ways of phrasing compositions of J. S. Bach, L. van Beethoven, F. Chopin, R. Schumann, F. Liszt, J. Brahms.
Examples (annotated).

THE ART OF MEMORIZING . . . . . .

Impression — Perception — Comprehension — Retention — Observation—Concentration—Comparison—Association.

Remembrance—Recollection.

Various kinds of memories.

Various ways of memorizing.
The faithful, lasting memory.
Examples (annotated).

EXERCISES FOR FINGERS, WRISTS AND ARMS AWAY FROM THE PIANO . . . . . .

Useful exercises.
The uselessness and danger of mechanical appliances.

READING AT SIGHT . . . . . .

Examples (annotated).

PIANOSCRIPT BOOK . . . . . .

SCHEDULES OF DAILY PRACTICE . . . .

EMBELLISHMENTS IN MUSIC . . . . . .

Origin and object of the grace notes used in music.

Correct execution of the long and of the short *appoggiatura* (Philipp Emmanuel Bach—Leopold Mozart—Hummel—Köhler — Marx — Riemann — Eslava — Le Carpentier — Gaetano Nava—G. Mandell—William Mason—Dr. Calcott —Dannreuther—Reinecke—Theodore Kullak).
Examples (annotated).

Correct execution of the old and of the new *acciacatura.*
Examples (annotated).

The mordent and inverted mordent.
Examples (annotated).

The double mordent.
Examples (annotated).

The turn.
Examples (annotated).

Trills.
Examples (annotated).

INHALTSVERZEICHNIS

BUCH VI and VII (Fortsetzung)

DER KÜNSTLERISCHE GEBRAUCH DER KLAVIER-PEDALE . . . . . .

Beschreibung des Mechanismus der drei an modernen Klavieren verwandten Pedale.
Das laute oder das rechte Pedal—dessen Funktionen, Anwendung und künstlerische Wirkungen.
Obertöne.
Einteilungen der Klaviatur in Bezug auf die Anwendung des rechten Pedals.
Zahlreiche künstlerische Wirkungen, die durch einen geschickten Gebrauch des rechten Pedals hervorgebracht werden können.
Beispiele (mit Anmerkungen).
Pedalmethoden von: Lavignac, Schmitt, Buschorzeff, Mathews, Whiting, Gaynor.
Beispiele (mit Anmerkungen).
Die Verschiebung oder das linke Pedal—dessen Funktionen, Gebrauch und künstlerische Wirkungen.
Beispiele (mit Anmerkungen).
Der Unterschied zwischen dem Mechanismus und den akustischen Wirkungen bei Flügeln und Pianinos.
Besondere Wirkungen des linken Pedals, wie sie durch die Angaben von Beethoven hervorgebracht wurden aber heutzutage nicht mehr möglich sind.
Beispiele (mit Anmerkungen).
Der durch den Gebrauch der Verschiebung hervorgerufene verschleierte Ton.
Beispiele (mit Anmerkungen).
Das Prolongation oder anhaltende Pedal—dessen Funktionen, Gebrauch und künstlerische Wirkungen.
Beispiele (mit Anmerkungen).

ANDERE PEDALE (Boesendorfer, Zaccharias).

PHRASIERUNG . . . . . .

Erklärung des Phrasierens in der Musik.
Die Bedeutung der Taktstriche in der Musik.
Fehlerhafte Anwendung der Taktstriche und fehlerhaftes Zeitmass in Klavierstücken von Beethoven, Chopin, Schumann (Riemann's Katechismus des Klavierspiels).
Die Abhängigkeit des Phrasierens von dem thematischen Charakter und der thematischen Gestaltung.
Analyse und Erörterung der verschiedenen Arten des Phrasierens in Kompositionen von J. S. Bach, L. van Beethoven, F. Chopin, R. Schumann, F. Liszt, J. Brahms.
Beispiele (mit Anmerkungen).

DIE KUNST AUSWENDIG ZU LERNEN . . .

Eindruck — Wahrnehmung — Begriff — Beibehaltung — Beobachtung — Konzentration — Vergleich — Zusammenhang.
Erinnerung—Entsinnung.
Verschiedene Arten des Gedächtnisses.
Verschiedene Arten des Auswendiglernens.
Das zuverlässige, andauernde Gedächtnis.
Beispiele (mit Anmerkungen).

FINGER-HANDGELENK-UND ARMÜBUNGEN OHNE KLAVIER . . . . . .

Nützliche Übungen.
Die Nutzlosichkeit und Gefahr mechanischer Apparate.

VOM BLATT LESEN . . . . . .

Beispiele (mit Anmerkungen).

PIANOSCRIPT BUCH . . . . . .

PLAN FÜR TÄGLICHES ÜBEN . . . . . .

VERZIERUNGEN (Manieren) IN DER MUSIK .

Ursprung und Zweck der in der Musik angewandten Verzierungen.

Korrekte Ausführung der langen und der kurzen Vorschlagsnoten *(Appoggiatura).* Philipp Emmanuel Bach—Leopold Mozart — Hummel — Köhler — Marx — Riemann — Eslava—Le Carpentier—Gaetano Nava—G. Mandell—William Mason—Dr. Calcott—Dannreuther—Reinecke—Theodore Kullak).

Beispiele (mit Anmerkungen).

Korrekte Ausführung der alten und der neuen *Acciacatura.*
Beispiele (mit Anmerkungen).
Der Mordent ("Beisser") und der Pralltriller.
Beispiele (mit Anmerkungen).
Langer Mordent.
Beispiele (mit Anmerkungen).
Der Doppelschlag.
Beispiele (mit Anmerkungen).
Triller
Beispiele (mit Anmerkungen).

TABLE des MATIÈRES

LIVRES VI & VII (Continuation)

L'EMPLOI ARTISTIQUE DES PÉDALES DU PIANO . . . . . .

Description du mécanisme des trois pédales des pianos modernes.

La pédale forte ou de droite. Ses fonctions, son emploi et ses effets artistiques.

Sons harmoniques.

Division du clavier par rapport à l'emploi de la pédale forte.

Nombreux effets artistiques produits par l'emploi habile de la pédale forte.

Exemples (annotés).

Méthodes de pédale, de Lavignac, Schmitt, Buschorzeff, Mathews, Whiting, Gaynor.

Exemples (annotés).

La sourdine ou pédale de gauche. Ses fonctions, son emploi et ses effets artistiques.

Différence du mécanisme et des effets acoustiques entre les pianos à queue et les pianos droits.

Effets spéciaux de la sourdine—prescrits par Beethoven—qui pouvaient être obtenus autrefois, mais qui sont impossibles de nos jours.

Exemples (annotés).

La pédale de prolongation. Ses fonctions, son emploi et ses effets artistiques.

Exemples (annotés).

D'AUTRES PÉDALES (Boesendorfer, Zaccharias).

LA FAÇON DE PHRASER . . . . . .

Phraser—sa définition en musique.

Le but des barres employées en musique.

Emploi déplacé des barres et des signes de mesure dans des morceaux pour piano de Beethoven, Chopin, Schumann (Catéchisme du jeu du piano, par Riemann).

En quoi la manière de phraser dépend de la nature et de la structure du thème.

Analyse et discussion de diverses manières de phraser des compositions de J. S. Bach, L. van Beethoven, F. Chopin, R. Schumann, F. Liszt, J. Brahms.

Exemples (annotés).

L'ART D'APPRENDRE PAR COEUR . . . .

Impression — Perception — Compréhension — Rétention — Observation—Concentration—Comparaison—Association.

Réminiscence. Souvenir.

Diverses sortes de mémoires.

Diverses façons d'apprendre par coeur.

La mémoire fidèle et durable.

Exemples (annotés).

EXERCICES DES DOIGTS, DES POIGNETS ET DES BRAS SANS LE PIANO . . . . .

Exercices utiles.

L'inutilité et le danger des appareils mécaniques.

LA LECTURE À PREMIÈRE VUE . . . . .

Exemples (annotés).

LE LIVRE PIANOSCRIPT . . . . . .

PLANS D'ÉTUDE JOURNALIÈRE . . . .

LES AGRÉMENTS EN MUSIQUE . . . . .

Origine et objet des agréments employés en musique.

Exécution correcte de l'appogiature longue et courte (Philipp Emmanuel Bach — Leopold Mozart — Hummel — Köhler—Marx—Riemann—Eslava—Le Carpentier—Gaetano Nava—G. Mandell—William Mason—Dr. Calcott—Dannreuther—Reinecke—Theodore Kullak).

Exemples (annotés).

Exécution correcte de l'acciacature ancienne et moderne.

Exemples (annotés).

Le mordent et le mordent renversé.

Exemples (annotés).

Le double mordent.

Exemples (annotés).

Mordent circulaire.

Exemples (annotés).

Trilles.

Exemples (annotés).

ÍNDICE

LIBROS VI & VII (Continuación)

EMPLEO ARTÍSTICO DE LOS PEDALES . . .

Descripción del mecanismo de los tres pedales de los pianos modernos.

El pedal fuerte. Sus funciones, uso y efectos artísticos.

Armónicos.

División del teclado respecto al empleo del pedal fuerte.

Numerosos efectos artísticos producidos por el empleo hábil del pedal fuerte.

Ejemplos (anotados).

Métodos de pedales, por Lavignac, Schmitt, Buschorzeff, Mathews, Whiting, Gaynor.

Ejemplos (anotados).

La sordina. Sus funciones, uso y efectos artísticos.

Diferencia en el mecanismo y los efectos acústicos en los piano de cola y los verticales.

Efectos especiales con la sordina, prescritos por Beethoven, que se podian hacer antes, pero que hoy dia son imposibles.

Ejemplos (anotados).

Pedal de Prolongación. Sus funciones, uso y efectos artísticos.

Ejemplos (anotados).

OTROS PEDALES (Boesendorfer, Zaccharias).

FRASEO . . . . . .

Fraseo. Su definición en música.

Objeto de las barras del compás que se usan en música.

Mal uso de las barras y de los signos de compás en piezas de Beethoven, Chopin, Schumann (Catecismo de la ejecución pianística, por Riemann).

Subordinación del fraseo a la naturaleza y estructura del tema.

Análisis y discusión de varias maneras de frasear composiciones de J. S. Bach, L. van Beethoven, F. Chopin, R. Schumann, F. Liszt, J. Brahms.

Ejemplos (anotados).

ARTE DE APRENDER DE MEMORIA . . . .

Impresión — Percepción — Comprensión — Retención — Observación — Concentración — Comparación — Asociación.

Reminiscencia—Recuerdo.

Varias clases de memoria.

Varias maneras de aprender de memoria.

Memoria fiel y duradera.

Ejemplos (anotados).

EJERCICIOS PARA LOS DEDOS, MUÑECAS Y BRAZOS HACIENDO ABSTRACCIÓN DEL PIANO . . . . . .

Ejercicios útiles.

Inutilidad y peligro de los aparatos mecánicos.

LECTURA A PRIMERA VISTA . . . . . .

Ejemplos (anotados).

EL LIBRO PIANOSCRITO . . . . . .

PROGRAMA DE ESTUDIO DIARIO . . . .

NOTAS DE ADORNO . . . . . .

Origen y objeto de las notas de adorno en música.

Ejecución correcta de la apoyatura larga y de la corta (Philipp Emanuel Bach—Leopold Mozart—Hummel—Köhler—Marx — Riemann — Eslava — Le Carpentier — Gaetano Nava — G. Mandell—William Mason—Dr. Calcott—Dannreuther—Reinecke—Theodore Kullak).

Ejemplos (anotados).

Ejecución correcta de la acciacatura antigua y moderna.

Ejemplos (anotados).

Mordente y mordente invertido.

Ejemplos (anotados).

Doble mordente.

Ejemplos (anotados).

Mordente circular.

Ejemplos (anotados).

Trinos.

Ejemplos (anotados).

TABLE OF CONTENTS

BOOKS VI and VII (Continued)

The sign of the tremolo.
Examples (annotated).
The arpeggio sign.
Examples (annotated).
Obsolete signs (used by J. S. Bach): the slur; the aspiration; the cadenza.
Examples (annotated).

CONCEPTION AND INTERPRETATION . .
How to conceive and interpret correctly the masterworks in music.
Examples (annotated).

EXPRESSION—MUSICAL PROSODY AND MUSICAL DECLAMATION . . . . . .
Analysis and discussion of what constitutes "expression, prosody and declamation" in music.
Examples (annotated).

EXECUTION AND RENDITION (Presentation) .
Personality and individuality in piano-playing.
How to attune the rendition to the inner life of the composition.
Examples (annotated).

STYLE . . . . . .
The difference of style of execution of the piano compositions by Couperin—Rameau—J. S. Bach—G. Händel—Domenico Scarlatti—Haydn—W. A. Mozart—L. van Beethoven—F. Schubert—C. M. von Weber—F. Mendelssohn-Bartholdy—F. Chopin—R. Schumann—F. Liszt—A. Rubinstein—J. Brahms—C. Debussy.
Examples (annotated).

SUCCESSFUL PLAYING IN PUBLIC . . .
Suggestions and advices.
Temperament and fire—Restraint and deliberation.
Boldness, dash and abandon—Prudence.
Daring—Carefulness, preparation of keys.
Freedom of attitude and deportment, tempered by repose and poise.
Fear, uncertainty—Authority, courage.
Blurred memory—Clear mental vision.
Absentmindedness—Mental concentration.
Nervousness—Complete command of self.
Also an Essay, expressly written for this work by Leopold Schmidt.

INHALTSVERZEICHNIS

BUCH VI und VII (Fortsetzung)

Das Tremolozeichen.
Beispiele (mit Anmerkungen).
Das Arpeggiozeichen.
Beispiele (mit Anmerkungen).
Veraltete Zeichen (von J. S. Bach angewandt); der Schleifer; der Nachschlag; die Kadenz.
Beispiele (mit Anmerkungen).

AUFFASSUNG UND INTERPRETATION . . .
Wie man die Meisterwerke in der Musik richtig versteht und interpretiert.
Beispiele (mit Anmerkungen).

AUSDRUCK—MUSIKALISCHE PROSODIE UND DEKLAMATION . . . . . .
Analyse und Erörterung von dem was "Ausdruck, Prosodie und Deklamation" in der Musik bedeutet.
Beispiele (mit Anmerkungen).

WIEDERGABE UND VORTRAG (Presentation) .
Persönlichkeit und Individualität im Klavierspiel.
Wie man die Vortragsweise mit dem seelischen Inhalt der musikalischen Komposition in Einklang bringt.
Beispiele (mit Anmerkungen).

STIL . . . . . .
Der Unterschied im Stil beim Spielen der Klavierkompositionen von: Couperin—Rameau—J. S. Bach—G. Händel—Domenico Scarlatti—Haydn—W. A. Mozart—L. van Beethoven—F. Schubert—C. M. von Weber—F. Mendelssohn-Bartholdy—F. Chopin—R. Schumann—F. Liszt—A. Rubinstein—J. Brahms—C. Debussy.
Beispiele (mit Anmerkungen).

ERFOLGREICHES SPIEL VOR DEM PUBLIKUM
Suggestionen und Ratschläge.
Temperament und Feuer—Zurückhaltung und Überlegung.
Kühnheit, Ausgelassenheit—Vorsicht.
Waghalsigkeit—Sorgfalt, Vorbereitung der Tasten.
Freiheit der Haltung gemässigt durch Ruhe und Gleichgewicht.
Angst, Unsicherheit—Autorität, Mut.
Verwischtes Gedächtnis—Klare, geistige Vision.
Zerstreutheit—Geistige Konzentration.
Nervosität—Volkommene Selbstbeherrschung.
Auch ein Aufsatz, eigens für dieses Werk geschrieben, von Leopold Schmidt.

TABLE des MATIÈRES
LIVRES VI & VII (Continuation)

Signe du trémolo.
Exemples (annotés).
Signe de l'arpège.
Exemples (annotés).
Signes désuets (employés par Bach): coulé; aspiration; cadence.
Exemples (annotés).

CONCEPTION ET INTERPRÉTATION . . .
Comment concevoir et interpréter correctement les chefs d'oeuvre de la musique.
Exemples (annotés).

EXPRESSION—PROSODIE ET DÉCLAMATION MUSICALE . . . . . .
Analyse et discussion de ce qui constitue "l'expression la prosodie et la déclamation" en musique.
Exemples (annotés).

EXÉCUTION—PRÉSENTATION (La façon de "dire" un morceau) . . . . . .
Personalité et individualité dans le jeu du piano.
Comment ajuster la "présentation" à l'esprit intime de l'oeuvre.

STYLE . . . . . .
La différence de style de l'exécution des oeuvres pour piano de: Couperin—Rameau—J. S. Bach—G. Händel—Domenico Scarlatti—Haydn—W. A. Mozart—L. van Beethoven—F. Schubert—C. M. von Weber—F. Mendelssohn-Bartholdy—F. Chopin—R. Schumann—F. Liszt—A. Rubinstein—J. Brahms—C. Debussy.
Exemples (annotés).

LE SUCCÈS EN PUBLIC . . . . . .
Suggestions et conseils.
Tempérament et feu—Répression et délibération.
Hardiesse, fougue, laisser-aller—Prudence.
Témérité—Soin, préparation des touches.
Liberté d'attitude et de maintien, tempéré par le repos et la pondération.
Peur, incertitude—Autorité, courage.
Mémoire confuse—Vision mentale claire.
Distraction—Concentration mentale.
Nervosité—Contrôle complet de soi-même.
Ainsi qu'un article, expressément écrit pour cette oeuvre, par:: Leopold Schmidt.

ÍNDICE
LIBROS VI & VII (Continuación)

El signo de trémolo.
Ejemplos (anotados).
El signo de arpegio.
Ejemplos (anotados).
Signos anticuados (empleados por Bach): "coulé"; aspiración; cadencia.
Ejemplos (anotados).

CONCEPCIÓN E INTERPRETACIÓN . . . .
Como concebir e interpretar correctamente las obras maestras de la música.
Ejemplos (anotados).

EXPRESIÓN — PROSODIA Y DECLAMACIÓN MUSICAL . . . . . .
Análisis y discusión de lo que constituye "expressión, prosodia y declamación" en música.

EJECUCIÓN—PRESENTACIÓN (Manera de Decir)
Personalidad e individualidad en la ejecución pianística.
Como ajustar la "presentación" al espíritu íntimo de la obra.
Ejemplos (anotados).

ESTILO . . . . . .
Diferencia de estilo en la ejecución de las obras pianísticas de: Couperin—Rameau—J. S. Bach—G. Händel—Domenico Scarlatti—Haydn—W. A. Mozart—L. van Beethoven—F. Schubert—C. M. von Weber—F. Mendelssohn-Bartholdy—F. Chopin—R. Schumann—F. Liszt—A. Rubinstein—J. Brahms—C. Debussy.
Ejemplos (anotados).

ÉXITO AL EJECUTAR EN PÚBLICO . . . .
Indicaciones y consejos.
Temperamento y fuego—Reserva y deliberación.
Atrevimiento, arrojo y abandono—Prudencia.
Audacia—Cuidado, preparación de las teclas.
Soltura de actitud y ademán atemperada por el reposo y la ponderación.
Temor, incertidumbre—Autoridad, valor.
Memoria confusa—Clara visión mental.
Distracción—Concentración mental.
Nerviosidad—Dominio completo de sí mismo.
Además, un articulo, escrito especialmente para esta obra por: Leopqld Schmidt.

PREPARATORY EXERCISES AND EXAMPLES
VORÜBUNGEN UND BEISPIELE
EXERCICES PRÉPARATOIRES ET EXEMPLES
EJERCICIOS PREPARATORIOS Y EJEMPLOS

ALBENIZ, I.

Malagueña. Op. 165. No. 3.
Fête-Dieu à Séville (Iberia).
El Albaicin (Iberia).

ARENSKY, A.

Concert Etude in F♯ major—Konzert Etude in Fis dur—Etude de Concert en *fa*♯ majeur—Estudio de Concierto en Fa♯ mayor.

BACH, JOHANN SEBASTIAN

Chromatic Fantasy and Fugue—Chromatische Fantasie und Fuge—Fantaisie Chromatique et Fugue—Fantasía Cromática y Fuga.

Two Part Inventions—Zweiteilige Inventionen—Inventions à deux parties—Invenciones a dos partes.

F major—F dur—*fa* majeur—Fa mayor.
D minor—D moll—*ré* mineur—Re menor.
E major—E dur—*mi* majeur—Mi mayor.

Three Part Inventions—Dreiteilige Inventionen—Inventions à trois parties—Invenciones a tres partes.

E major—E dur—*mi* majeur—Mi mayor.

The Well Tempered Clavichord—Das Wohltemperirte Klavier—Le Clavecin bien tempéré—El Clavicordio bien atemperado.

Preludes—Präludien—Préludes—Preludios.

B♭ major—B dur—*si*♭ majeur—Sib mayor	1st book
C minor—C moll—*ut* mineur—Do menor	1stes Buch
C♯ minor—Cis Moll—*ut*♯ mineur—Do♯ menor	1er livre
F major—F dur—*fa* majeur—Fa mayor	1er libro
D major—D dur—*ré* majeur—Re mayor	
E minor—E moll—*mi* mineur—Mi menor	
B minor—H moll—*si* mineur—Si menor	2nd book
B♭ minor—B moll—*si*♭ mineur—Sib menor	2tes Buch
G♯ minor—Gis moll—*sol*♯ mineur—Sol♯ menor	2me livre
A minor—A moll—*la* mineur—La menor	2o libro

Fugues—Fugen—Fugues—Fugas.

C minor—C moll—*ut* mineur—Do menor	2nd book
G major—G dur—*sol* majeur—Sol mayor	2tes Buch
	2me livre
	2o libro

Passacaglia — *Eugène D'Albert*

Toccata and Fugue—Toccata und Fuge—Toccata et Fugue—Toccata y Fuga — *Carl Tausig*

BACH, WILHELM FRIEDEMANN

Organ Concerto arranged for piano—Orgel Konzert, für Klavier arrangiert—Concerto pour orgue, arrangé pour piano—Concierto para órgano, arreglado para piano — *A. Stradal*

BALAKIREW, MILI

Islamey.

BEETHOVEN, LUDWIG VAN

Sonatas—Sonaten—Sonates.

Op. 2. No. 2.
Op. 2. No. 3.
Op. 7.
Op. 13.
Op. 14. No. 2.
Op. 22.
Op. 26.
Op. 27. No. 1.
Op. 27. No. 2.
Op. 28.
Op. 31. No. 1.
Op. 31. No. 2.
Op. 31. No. 3.
Op. 53.
Op. 54.
Op. 57.
Op. 81a.
Op. 101.
Op. 106.
Op. 110.
Op. 111.

Concertos—Konzerte—Conciertos.

B♭ major—B dur—*si*♭—majeur—Sib mayor.
C minor—C moll—*ut* mineur—Do menor.
E♭ major—Es dur—*mi*♭ majeur—Mib mayor.
G major—G dur—*sol* majeur—Sol mayor.

Bagatelle Op. 33. No. 2.
Rondo a Capriccio Op. 129.

Variations—Variationen—Variaciones.

C minor—C moll—*ut* mineur—Do menor.

BRAHMS, JOHANNES

Sonata—Sonate (F minor—F moll—*fa* mineur—Fa menor).

Concertos—Konzerte—Conciertos.

D minor—D moll—*ré* mineur—Re menor.
B♭ major—B dur—*si*♭ majeur—Sib mayor.

Rhapsodies—Rhapsodien—Rapsodias.

E♭ major—Es dur—*mi*♭ majeur—Mib mayor.
B minor—H moll—*si* mineur—Si menor.

Variations on a theme of—Variationen über ein Thema von—Variations sur un thème de—Variaciones sobre un tema de — *Paganini*

Variations and Fugue on a theme of—Variationen und Fuge über ein Tema von—Variations et Fugue sur un thème de—Variaciones y Fuga sobre un tema de — *G. Händel*

Arrangement in sixths, of the Etude in F minor, by—Arrangement in Sexten, von der Etüde in F moll, von—Arrangement en sixtes, de l'Etude en *fa* mineur, de—Arreglo en sextas del Estudio en Fa menor, de — *F. Chopin*

BRASSIN, LOUIS

Magic Fire from the "Valkyrie," by—Feuerzauber, aus "Die Walküre," von—Feu magique, de "La Walkyrie," de—Fuego mágico, de "La Valkiria," de — *R. Wagner*

BUSONI, FERRUCCIO

Walzer aus "Elegien."
Intermezzo aus "Frauengemach."
Elegien No. 1.
Giga, Bolero e Variazzioni.

Contrapuntal Fantasy on the last, incompleted, work of—Kontrapunktische Fantasie über das letzte, unvollendete Werk von—Fantaisie en contrepoint sur la dernière oeuvre, inachevée, de—Fantasía en contrapunto, sobre la última obra, inacabada, de — *J. S. Bach*

CHOPIN, FREDERICK

Waltzes—Walzer—Valses.

Op. 34.
Op. 42.
Op. 64. No. 1.
Op. 64. No. 2.

Polonaises—Polonaisen—Polonesas.

Op. 53. (A♭ major—As dur—*la*♭ majeur—Lab mayor)
Op. 26. No. 2. (E♭ minor—Es moll—*mi*♭ mineur—Mib menor)
Op. 26. No. 1. (C♯ minor—Cis moll—*ut*♯ mineur—Do♯ menor)
Op. 44. (F♯ minor—Fis moll—*fa*♯ mineur—Fa♯ menor)
No. 61. Polonaise-Fantaisie.
For 'cello and piano—für Cello und Klavier—pour violoncelle et piano—para violoncelo y piano.

Etudes—Etüden—Estudios.

Op. 10. No. 1. C major—C dur—*ut* majeur—Do mayor.
Op. 10. No. 2. A minor—A moll—*la* mineur—La menor.
Op. 10. No. 3. E major—E dur—*mi* majeur—Mi mayor.
Op. 10. No. 4. C♯ minor—Cis moll—*ut*♯ mineur—Do♯ menor.
Op. 10. No. 5. G♭ major—Ges dur—sol♭ majeur—Sol♭ mayor.
Op. 10. No. 7. C major—C dur—*ut* majeur—Do mayor.
Op. 10. No. 8. F major—F dur—*fa* majeur—Fa mayor.
Op. 25. No. 1. A♭ major—As dur—*la*♭ majeur—Lab mayor.
Op. 25. No. 2. F minor—F moll—*fa* mineur—Fa menor.
Op. 25. No. 4. A minor—A moll—*la* mineur—La menor.
Op. 25. No. 5. E minor—E moll—*mi* mineur—Mi menor.

CHOPIN, FREDERICK—Continued

Op. 25. No. 6. G♯ minor—Gis moll—*sol*♯ mineur—Sol♯ menor.
Op. 25. No. 7. C♯ minor—Cis moll—*ut*♯ mineur—Do♯ menor.
Op. 25. No. 8. D♭ major—Des dur—*ré*♭ majeur—Re♭ mayor.
Op. 25. No. 10. B minor—H moll—*si* mineur—Si menor.
Op. 25. No. 12. C minor—C moll—*ut* mineur—Do menor.

Trois Nouvelles Études (No. 2).

Nocturnes—Nocturnos.

Op. 27. No. 2. D♭ major—Des dur—*ré*♭ majeur—Ré♭ mayor.
Op. 37. No. 2. G major—G dur—*sol* majeur—Sol mayor.
Op. 62. No. 1. B major—H dur—*si* majeur—Si mayor.
Op. 15. No. 1. F major—F dur—*fa* major—Fa mayor.
Op. 27. No. 1. C♯ minor—Cis moll—*ut*♯ mineur—Do♯ menor.
Op. 15. No. 2. F♯ major—Fis dur—*fa*♯ majeur—Fa♯ mayor.
No. 9. No. 1. B♭ minor—B moll—*si*♭ mineur—Si♭ menor.

Scherzos.

Op. 20. B minor—H moll—*si* mineur—Si menor.
Op. 31. B♭ minor—B moll—*si*♭ mineur—Si♭ menor.
Op. 39. C♯ minor—Cis moll—*ut*♯ mineur—Do♯ menor.
Op. 54. E major—E dur—*mi* majeur—Mi mayor.

Ballades—Balladen—Baladas.

Op. 23. G minor—G moll—*sol* mineur—Sol menor.
Op. 38. F major—F dur—*fa* majeur—Fa mayor.
Op. 47. A♭ major—As dur—*la*♭ majeur—La♭ mayor.
Op. 52. F minor—F moll—*fa* mineur—Fa menor.

Impromptus.

Op. 36. F♯ major—Fis dur—*fa*♯ majeur—Fa♯ mayor.
Op. 29. A♭ major—As dur—*la*♭ majeur—La♭ mayor.

Preludes—Präludien—Préludes—Preludios.

Op. 28. No. 16. B♭ minor—B moll—*si*♭ mineur—Si♭ menor.
Op. 28. No. 17. A♭ major—As dur—*la*♭ majeur—La♭ mayor.
Op. 28. No. 20. C minor—C moll—*ut* mineur—Do menor.
Op. 28. No. 21. B♭ major—B dur—*si*♭ majeur—Si♭ mayor.

Rondo.
(C major—C dur—*ut* majeur—Do mayor.)

Berceuse.

Fantasy—Fantasie—Fantaisie—Fantasía.
Op. 49. F minor—F moll—*fa* mineur—Fa menor.

Mazurka. Op. 56. No. 2.

Sonatas—Sonaten—Sonates.

Op. 4. C minor—C moll—*ut* mineur—Do menor.
Op. 35. B♭ minor—B moll—*si*♭ mineur—Si♭ menor.
Op. 58—B minor—H moll—*si* mineur—Si menor.

Concerto—Konzert—Concierto.
(E minor—E moll—*mi* mineur—Mi menor.)

CLEMENTI, M.

Etude—Estudio (Gradus ad Parnassum).

D'ALBERT, EUGÈNE

Concerto—Konzert—Concierto.
(B minor—H moll—*si* mineur—Si menor.)
Passacaglia. *(J. S. Bach)*
Klavierstücke. Op. 5.
Gavotte et Musette.

DEBUSSY, CLAUDE

Prélude.
"La Cathédrale Engloutie."

DIÉMER, LOUIS

"Le Chant du Nautonier."

DOHNÁNYI, ERNST VON

Concerto—Konzert—Concierto.
(E minor—E moll—*mi* mineur—Mi menor.)
Concert Etudes.
Op. 28. No. 3.
Op. 28. No. 6.

DVORÁK, ANTON

Concerto—Konzert—Concierto.

GANZ, RUDOLPH

Capriccio. Op. 26 (for the left hand alone—für die linke Hand allein—pour la main gauche seule—para la mano izquierda sola)

GODOWSKY, LEOPOLD

Sonata—Sonate.
"Fledermaus Walzer." *(Johann Strauss.)*
Perpetuum Mobile. ("Walzermasken.")
"Künstlerleben."
Chopin Etude. Op. 10, No. 2 (for the left hand alone—für die linke Hand allein—pour la main gauche seule—para la mano izquierda sola).
"Fledermaus."

GRANADOS, ENRIQUE

Intermezzo ("Goyescas.")
Allegro de Concierto.
Valse de Concert. Op. 35.

GRIEG, EDWARD

Concerto—Konzert—Concierto.
Ballade—Balada.
To the Spring—An den Frühling.
Berceuse.
(G major—G dur—*sol* majeur—Sol mayor.)
Springtanz.

HÄNDEL, GEORG FRIEDRICH

Suite No. 3.
(D minor—D moll—*ré* mineur—Re menor.)

HENSELT, ADOLPH

Etudes—Etüden—Estudios. (Jonás edition.)
Op. 2. No. 6.
Op. 2. No. 12.

JONÁS, ALBERTO

Toccata.
Valse.
(C♯ minor—Cis moll—*ut*♯ mineur—Do♯ menor.)
"In Memoriam Domenico Scarlatti."
a. Pastorale.
b. Capriccio.
Northern Dances.
Fantasy Pieces. Op. 12.
"The Hearth and the Stars." (Childhood Memories.)
Concert Mazurka.
Scottish Dance (concert arrangement of the "Danses Écossaises," by Chopin—Konzert Arrangement der "Danses Écossaises," von Chopin—arrangement de concert des "Danses Écossaises," de Chopin—arreglo de concierto de las "Danses Écossaises," de Chopin).

KOWALSKI, A.

Hungarian March—Ungarischer Marsch—Marche Hongroise—Marcha Úngara.

LESCHETIZKY, THÉODORE

Arabeske.
Venetian Ballad (Barcarolle).
Intermezzo (in octaves—in Oktaven—en octaves—en octavas).
La Piccola (Étude). Op. 43. No. 2.
Étude Héroïque. Op. 48. No. 3.
Étude Humoresque.
La Toupie (Étude).
Mandolinata (Roma).
Un Moment de Tristesse.
Canzonetta Toscana all' antica. Op. 39. No. 3.
Toccata. Op. 46. No. 5.

LIAPOUNOW, SERGE

Concertos—Konzerte—Conciertos.
E♭ minor—Es moll—*mi*♭ mineur—Mi♭ menor
Op. 4.

LISZT, FRANZ

Fantasy and Fugue on — Fantasie und Fuge über : *B-A-C-H*
Fantaisie et Fugue sur—Fantasia y Fuga sobre :
Sonata quasi una Fantasia.
Sonata—Sonate.
(B minor—H moll—*si* mineur—Si menor.)
Etudes—Etüden—Estudios. (*Paganini.*)
No. 1.
No. 2.
No. 3 (Campanella).
Transcendental Etudes—Transcendental Etüden—Études Transcendentales—Estudios Transcendentales.
Mazeppa.
Feux Follets.

PREPARATORY EXERCISES AND EXAMPLES EXERCICES PRÉPARATOIRES ET EXEMPLES
VORÜBUNGEN UND BEISPIELE EJERCICIOS PREPARATORIOS Y EJEMPLOS
(Continued)

LISZT, FRANZ—Continued
- Vision.
- Chasse-Neige.
- No. 10.
- No. 12.

Rhapsodies—Rhapsodien—Rapsodias.
- No. 2.
- No. 6.
- No. 9.
- No. 11.
- No. 12.
- No. 13.
- No. 15.

Rhapsodie Espagnole.
Études de Concert.
- Db major—Des dur—*réb* majeur—Reb mayor.
- F minor—F moll—*fa* mineur—Fa menor.

Polonaise—Polonesa.
- E major—E dur—*mi* majeur—Mi mayor.)

Gnomenreigen.
Tarentella (Venezia e Napoli).
"Don Juan" Fantasy. *(Mozart.)*
"Rigoletto" Paraphrase. *(Verdi.)*
Wedding March — Hochzeitsmarsch — Marche Nuptiale — Marcha Nupcial. *(Mendelssohn.)*
Legend: "St. Francis walking on the waves"—"Legend: "Sct. Franziscus auf den Wogen schreitend"—Légende: "Saint François marchant sur les flots"—Leyenda: "San Francisco andando sobre las aguas."
Mephisto Waltz—Mephisto Walzer—Valse de Mephisto—Vals de Mefisto.
Ungarischer Sturmmarsch.
Ballade—Balada.
- (B minor—H moll—*si* mineur—Si menor.)

Totentanz.
Gondoliera (Venezia e Napoli).
Liebestraum.
- (Ab major—As dur—*lab* majeur—Lab mayor.)

Spinning Song from "The Flying Dutchman"—Spinnerlied aus "Der Fliegende Holländer"—Chant des Fileuses, du "Vaisseau Fantôme"—Canto de las Hilanderas, de "El Buque Fantasma." } *R. Wagner*
Der Lindenbaum. *(Schubert.)*
Mélodie Hongroise.
Soirées de Vienne.
- No. 6.
- No. 8.
- No. 9.

Concertos—Konzerte—Conciertos.
- Eb major—Es dur—*mib* majeur—Mib mayor.
- A major—A dur—*la* majeur—La mayor.

Hungarian Fantasy, for piano and orchestra—Ungarische Fantasie, für Klavier und Orchester—Fantaisie Hongroise, pour piano et orchestre—Fantasía Úngara, para piano y orquesta.

MACDOWELL, EDWARD

Concertos—Konzerte—Conciertos.
- D minor—D moll—*ré* mineur—Remenor.
- A minor—A moll—*la* mineur—La menor.

Sonatas—Sonaten—Sonates.
- Keltic.
- Eroica.

Czardas.
To a Water Lily.
Etude.

MENDELSSOHN-BARTHOLDY, FELIX

Variations Sérieuses.
Serenade e Allegro Giojoso. Op. 43.
Fantasie. Op. 28.
Concertos—Konzerte—Conciertos.
- G minor—G moll—*sol* mineur—Sol menor.
- D minor—D moll—*re* mineur—Re menor.

Andante e Rondo Capriccioso.

MOSZKOWSKI, MORITZ

Etincelles.
- Op. 36. No. 6.

Etude.
- Op. 67. No. 2.

Chanson Bohème ("Carmen")
Etude.
- Op. 24. No. 1.

MOZART, WOLFGANG AMADEUS

Sonatas—Sonaten—Sonates.
- A minor No. 10. (A moll—*la* mineur—La menor) } *(Steingräber)*
- F major—F dur—*fa* majeur—Fa mayor. }

Concerto—Konzert—Concierto.
- D major (Coronation)—D dur (Krönungskonzert)—*ré* majeur (Couronnement)—Re mayor (Coronación).

PADEREWSKI, IGNACE J.

Thème Varié.
Mélodie.
- Op. 8. No. 3.

Nocturne.
- (Bb—B dur—*sib* majeur—Sib mayor.)

Fantaisie-Polonaise.
Variations and Fugue on an original Theme—Variationen und Fuge über ein originales Tema—Variations et fugue sur un thème original—Variaciones y fuga sobre un tema original.
Dans le désert. Op. 15.
Concerto—Konzert—Concierto.
- A minor—A moll—*la* mineur—La menor.

PIERNÉ, GABRIEL

Concertstück. Op. 39.

RACHMANINOFF, SERGE

Concerto—Konzert—Concierto.
- F♯ minor—Fis moll—*fa*♯ mineur—Fa♯ menor.

Polichinelle.
Prélude.
- (C♯ minor—Cis moll—*ut*♯ mineur—Do♯ menor.)

RAFF, JOSEPH JOACHIM

Suite. Op. 91.
- (March—Marsch—Marche—Marcha.)

Rigaudon.

RAMEAU, JEAN PHILIPPE

Gavotte et Variations.
- (A minor—A moll—*la* mineur—La menor.)

RIMSKY-KORSAKOW, N.

Concerto—Konzert—Concierto. (Op. 30.)

ROSENTHAL, MORIZ

Papillons.
Variations on an original theme—Variationen über ein Originaltema—Variations sur un thème original—Variaciones sobre un tema original.

RUBINSTEIN, ANTON

Concertos—Konzerte—Conciertos.
- Op. 25. (E major—E dur—*mi* majeur—Mi mayor.)
- Op. 35. (F major—F dur—*fa* majeur—Fa mayor.)
- Op. 45. (G major—G dur—*sol* majeur—Sol Mayor.)
- Op. 70. (D minor—D moll—*ré* mineur—Re menor.)
- Op. 94. (Eb major—Es dur—*mib* majeur—Mib mayor.)

Etudes—Etüden—Estudios.
- F major—F dur—*fa* majeur—Fa mayor.
- C major—("on wrong keys")—C dur ("auf falsche Noten")—*ut* majeur ("notes fausses")—Do mayor ("notas falsas").

Staccato Etude
- (C major—C dur—*ut* majeur—Do mayor.)

Valse-Caprice.
Barcarolle.
- (A minor—A moll—*la* mineur—La menor.)

Mélodie
- (F major—F dur—*fa* majeur—Fa mayor.)

Kamennoi-Ostrow (No. 22).

SAINT-SAËNS, CAMILLE

Concertos—Konzerte—Conciertos.
- Op. 17. (D major—D dur—*ré* majeur—Re mayor.)
- Op. 22. (G minor—G moll—*sol* mineur—Sol menor.)
- Op. 29. (Eb major—Es dur—*mib* majeur—Mib mayor.)
- Op. 44. (C minor—C moll—*ut* mineur—Do menor.)

Etude—Etüde—Estudio.
- A minor—A moll—*la* mineur—La menor.

Étude en forme de valse (Op. 52. No. 6).
Caprice sur les Airs de Ballets d'Alceste de Gluck.

PREPARATORY EXERCISES AND EXAMPLES — EXERCICES PRÉPARATOIRES ET EXEMPLES
VORÜBUNGEN UND BEISPIELE — EJERCICIOS PREPARATORIOS Y EJEMPLOS
(Continued)

SAUER, EMIL VON

Momento Perpetuo (octaves—Oktaven—octaves—octavas).
Etude (thirds—Terzen—tierces—terceras).
Etude (octaves—Oktaven—octaves—octavas).
Étude Chromatique.
"Gebirgsbächlein" (Concert Etude).
Concertos—Konzerte—Conciertos.
E minor—E moll—*mi* mineur—Mi menor.
C minor—C moll—*ut* mineur—Do menor.

SCARLATTI, DOMENICO

Capriccio (Tausig).
(E major—E dur—*mi* majeur—Mi mayor.)

SCHARWENKA, XAVER

Concertos—Konzerte—Conciertos.
C♯ minor—Cis moll—*ut*♯ mineur—Do♯ menor.
B♭ minor—B moll—*si*♭ mineur—Si♭ menor.

SCHUBERT, FRANZ

Impromptus.
G major—G dur—*sol* majeur—Sol mayor.
B♭ major—B dur—*si*♭ majeur—Si♭ mayor.

SCHULZ-EVLER

Concert Arabesques (Blue Danube Waltz). *Johann Strauss.*

SCHUMANN, ROBERT

Fantasie Stücke. Op. 12.
Des Abends.
Aufschwung.
Traumeswirren.
Romance.
(F♯ major—Fis dur—*fa*♯ majeur—Fa♯ mayor.)
Novelette.
(F major—F dur—*fa* majeur—Fa mayor.)
Scherzo. Op. 99.
Sonata—Sonate.
(G minor—G moll—*sol* mineur—Sol menor.)
Études Symphoniques.
Carnaval. Op. 9.
Fantasie. Op. 17.
Papillons. Op. 2.
Concert-Allegro. Op. 134.
Kreisleriana. Op. 16.
Toccata. Op. 7.
Nocturne. Op. 23.
Etude—Etüde—Estudio. (Op. 10. No. 3.
Bird as Prophet—Vogel als Prophet—Oiseau Prophète—Pájaro Profeta.
Concerto—Konzert—Concierto.
A minor—A moll—*la* mineur—La menor.

SCHÜTT, EDWARD

Romance. Op. 38. No. 2.

SCRIABINE, ALEXANDER

Etude. Op. 8.
Nocturne.
Op. 9. No. 2. (for the left hand alone—für die linke Hand allein—pour la main gauche seule—para la mano izquierda sola).

SGAMBATI, GIOVANNI

Concerto—Konzert—Concierto.
Nenia.

SMETANA, FRIEDRICH

"Am Seegestade." (Concert Etude. Op. 17.)

STOJOWSKI, SIGISMOND

Étude de Concert. Op. 35. No. 3.

STRAUSS, RICHARD

Burleske (for piano and orchestra—für Klavier und Orchester—pour piano et orchestre—para piano y orquesta).
"Träumerei."

TAUSIG, CARL

"Man lebt nur einmal." *(Johann Strauss.)*

THALBERG, S.

Thème original et Etude.

TSCHAIKOWSKY, PETER ILITCH

Concertos—Konzerte—Conciertos.
Op. 23. (B♭ minor—B moll—*si*♭ mineur—Si♭ menor.)
Op. 44. (G major—G dur—*sol* majeur—Sol mayor.)

WEBER, CARL MARIA VON

Konzertstück.
Op. 79.
Sonata—Sonate.
C major—C dur—*ut* majeur—Do mayor.

PREFACE

In the Master School of Modern Piano Playing and Virtuosity I have tried to embody the experience and achievement which two hundred years of piano playing have developed.

My aim has been to produce a work of *practical* value, free from all that is unessential and cumbersome; yet it has reached considerable proportions. The student may, therefore, be inclined to ask: "Must I make my way through the seemingly endless forest of exercises contained in this work?" Let him feel reassured. He is not obliged to practise each and every exercise.

The work—it begins with what is usually designated as the Medium Grade—is in reality a compilation of methods: methods of thirds, of sixths, of scales, arpeggios, octaves, trills, etc. It is an exposition as *concise* as is consistent with a completeness not achieved as yet in other pedagogical works, of all the many technical and esthetic features which, together, make for real pianistic virtuosity, for truly masterful piano playing in this twentieth century.

Again, it is not a work made up of exercises only. A glance at the index shows that many chapters are devoted to artistic issues which have nothing in common with finger-work proper; yet without which all piano playing would be as arid and barren of artistic results as is the desert. Some of the subjects developed in these chapters have never yet been considered, discussed, or worked out in any pedagogical treatise extant. For that matter, many absolutely novel technical features, hitherto unpublished, will be found in the chapters on technic proper.

In the third place: the book contains an exceptionally large number of examples culled from the entire literature of classic and modern music written for the piano. Nor have these examples of technical difficulty, of dynamic or agogic interest, of special pedal effects, etc., merely been quoted; for I know the average student is not inclined to practise passages of compositions not included in his repertory. In practically every case the examples quoted have been annotated, commented, and supplied with information regarding their execution. Thus a strong inducement is offered the student to practise passages which will mean for him pieces mastered in advance.

And finally, as to the exercises themselves. The nature, scope, aim and effect of "technical exercises" should be clearly understood. I believe that few pianists really understand them.

One thing is self-evident: a technical exercise is merely a means for giving fingers, hands, wrists and arms the flexibility, independence, strength, speed and endurance the pianist needs to accomplish his task. Yet few pianists are able to declare on the basis of any positive knowledge, where and when the usefulness of some particular exercise is apt to cease; how long one or another exercise should be practised, or, if dropped, when, if ever, it should be taken up again.

Technical exercises are generally considered as falling into one of two categories: those of the so-called "daily exercise" character and those meant to be practised on occasion. Let us study this subject closely.

What is a "daily exercise"? One that should be practised faithfully every day? If so, we have the nightmare of Czerny's "Forty Daily Exercises," each of which, according to their composer, must be played 20, 30 or 40 times in succession. Or we have Tausig's "Daily Studies"—there are only 107 of them—each to be carried through all the keys. Or Hanon's "Sixty Exercises," all of them, according to the instructions given, to be played every day. And, aside from these, there are the collections of exercises by Herz, Pischna, Plaidy, Le Couppey, Rosenthal-Schytte; there is the immense library of Czerny's other exercises; the twelve books of original exercises by Liszt; the elaborate exercise compilations of Germer, Döring, Zwintscher, Philipp, Joseffy, Arnould-Krever, etc., etc.

Discouraging? No, merely impossible; and, let it be added, wholly unnecessary.

There are no "daily exercises." No one has really practised certain exercises, even scales, without ever omitting them in his daily work. Just as a prayer uttered glibly by the lips, but which does not come from the heart, is worthless, so an exercise played as a matter of form, as a self-imposed duty, is without value. Technical exercises, therefore, should be varied. If a certain exercise exerts an especially beneficial effect, by all means practise it, but only *as long as you feel that a benefit is derived*, as long as your mind is *pleasurably intent* on this exercise, for the one and only reason that you *feel* the good it is doing you.

I say once more: there are no "daily exercises." Once a field is conquered, a difficulty overcome, seek other fields. Personal experience will soon teach you that some exercises have ceased to give you any trouble, even when taken at a reasonably fast tempo. Never practise them again.

Should my conclusions be correct, it follows that the pianist should have a large collection of exercises upon which to draw, whenever he wishes to do technical work, and it should be remembered that an

exercise which may bring one player results may be superfluous in the case of another. This explains the scope of the present work.

Yet when are we to recur to certain exercises? The following may be regarded as a good general rule to observe: one should have two, three, four or more sets of exercises, one set for every week, and now and then one should drop technical exercises altogether, except in the sense which I will proceed to explain.

Are technical exercises needed at all? Do the great piano virtuosi really practise them every day?

Many a renowned virtuoso, at the height of his fame, when asked what technical exercises he practised has probably answered: "None! I never practise exercises!" Some may even go the length of declaring that they *have never* practised any. Such answers, although given in good faith, are apt to mislead the piano student and to do much harm.

It is true that the great virtuoso who has reached the plenitude of his powers no longer practises stereotype exercises. But he did practise them when he was young, when he was fighting his way to the heights which he finally scaled. And he is mistaken if he thinks that he no longer practises exercises, just as mistaken as when he asserts that he never practised any. Every virtuoso does, for he is inventing exercises every day, which bear directly on some difficult passages of the piece which he is practising. "Why not begin in the same way, then?" asks the neophyte. Because he would lose the benefit of the technical means which the great virtuoso at one time employed, until the day dawned when they ceased to benefit him.

When should exercises which bear directly on difficult passages of a piece which is being practised be taken up?

At once, as soon as the current forms of piano technic have been mastered. This is the secret so jealously guarded by the virtuoso who says that he never practised or practises technical exercises. It is a secret which I reveal in this work. I give a large number of "Preparatory Exercises," together with the passages which inspired them—difficult passages from the works of Beethoven, Chopin, Liszt, etc.—and I make clear that they are only to be regarded as *models for similar exercises which the student is to invent for himself.*

A word as to the original exercises which I offer in this book. They have been selected, with infinite care, from among hundreds of others. I am confident that each one has a marked individual value. I am equally confident that all have a decided, peculiarly direct and beneficial effect on the playing of the aspiring pianist. But I have relied not only on what I myself could offer. With the kind permission of various publishers I have reproduced, in every branch of technic, in every one of the compiled "Methods" to which I have already alluded, what is, in my estimation, the best that the most successful authors of other pedagogical treatises have given us. This has enhanced the practical value of my work to a very considerable extent.

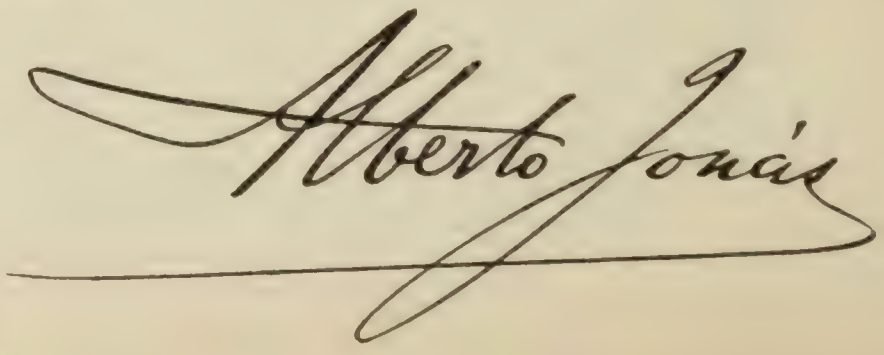
Yet what makes the Master School of Modern Piano Playing and Virtuosity distinctive, and *without precedent in the history of music*, is the fact that practically all the great pianists of our day have collaborated with me, by contributing invaluable technical material.

Ferruccio Busoni, Emil von Sauer, Moriz Rosenthal, Leopold Godowsky, Ernst von Dohnányi, Josef Lhevinne, Ossip Gabrilowitsch, Arthur Friedheim, Rudolph Ganz, Sigismond Stojowski, Alfred Cortot, Fannie Bloomfield-Zeisler, Katherine Goodson, Ignaz Friedman, I. Philipp—all have carefully examined this work, and then contributed original exercises, written expressly for it.

When Moscheles and Fétis published their "Méthode des Méthodes," now thoroughly antiquated, they could point proudly to Chopin and Liszt as collaborators—the one supplying three ravishing Etudes; the other, two of his finest piano pieces, "Waldesrauschen" and "Gnomenreigen." These lovely, difficult tone-poems do not develop piano technic: they require it.

In the Master School of Modern Piano Playing and Virtuosity the great virtuosi I have already mentioned have given *their own technical exercises*—the most direct, efficient help a piano teacher could possibly wish for his pupils.

As to the chapters which deal with the spiritual, esthetic and emotional aspects of piano playing, if they help broaden the young musician's horizon, strengthen his faith in himself, heighten his reverence for the great masters of music, then I have achieved my purpose. And my purpose is to help teacher and student overcome the asperities of the path that, ever ascending, leads not only to mastery and success—these are but the result of wisely directed powers—but also to that deep, unspeakable joy with which Music, if loved, honored and revered, fills the heart of the sincere, fervent artist.



VORWORT

In der Meisterschule der Modernen Klaviervirtuosität habe ich mich bestrebt, die Erfahrungen und Ergebnisse niederzulegen, welche die Technik des Klavierspiels während zweihundert Jahre hervorgebracht hat.

Ich habe mich ernstlich bemüht, ein Werk von praktischem Werte zu schaffen, das frei ist von allem unnötigen und schwerfälligen Material. Trotzdem ist der Umfang des Werkes ein ganz beträchtlicher und dem Studierenden drängt sich unwillkührlich die Frage auf: "Muss ich mich denn wirklich durch die in diesem Werke enthaltende Masse von Übungen hindurcharbeiten?" Zu seiner Beruhigung sei ihm gesagt, dass dies nicht im vollen Sinne des Wortes notwendig ist.

Die Meisterschule, die da anfängt, wo gewöhnlich die Mittelstufe beginnt, ist in Wirklichkeit eine Zusammenstellung von Methoden—Methoden von Terzen, Sexten, Tonleitern, Arpeggien, Oktaven, Trillern, u.s.w. Ich habe es nun unternommen, in gedrängter Darstellung, aber in einer bisher nicht erreichten Vollständigkeit, alles das darzubieten, was sowohl in technischer wie auch in ästhetischer Beziehung für die Erlangung einer vollendeten pianistischen Virtuosität im 20. Jahrhundert notwendig ist.

Die Meisterschule enthält nicht allein Übungen, sondern auch eine beträchtliche Anzahl von Abhandlungen, den allgemeinen künstlerischen Gesichtspunkten gewidmet, die nichts mit Fingerübungen zu tun haben, ohne welche aber das Klavierspiel so unfruchtbar wäre wie eine Wüste. Ferner sind gewisse Phasen des Klavierspiels, die meines Wissens noch nie zuvor in einem anderen pädagogischen Werke Erwähnung gefunden haben, einer ausführlichen Besprechung unterzogen.

Neue, bis jezt noch nicht wiedergegebene technische Probleme bilden einen anderen Bestandteil des Werkes. Insbesonders möchte ich auf die grosse Anzahl von Beispielen hinweisen, die der klassischen und modernen Klaviermusik-Literatur entnommen sind. Dieselben sind entweder von gewisser technischer Schwierigkeit, von dynamischem und agogischem Interesse, oder sie enthalten besondere Pedaleffekte, etc. Da ich mir aber bewusst war, dass der Studierende im allgemeinen nicht dazu geneigt ist, Passagen von Stücken zu spielen, die nicht in seinem Repertoire einbegriffen sind, so sind die Beispiele nicht nur angeführt worden, sondern sind fast alle mit Anmerkungen und Erklärungen versehen und enthalten Belehrungen in Bezug auf ihre Ausführung. Dies gibt dem Studierenden die Anregung, Passagen von Kompositionen zu üben, die er dann später seinem Repertoire einverleiben kann, weil er deren Hauptschwierigkeiten schon im voraus überwunden hat.

Was schliesslich die technischen Übungen anbetrifft, so sollte deren Charakter, Umfang, Zweck und Wirkung klar begriffen werden. Ich bin nämlich der Meinung, dass es nicht sehr viele Pianisten gibt, die dieselben wirklich verstehen.

Es ist zwar jedem klar, dass eine technische Übung dazu dient, den Fingern, Handgelenken and Armen Gelenkigkeit, Freiheit, Kraft, Schnelligkeit und Ausdauer zu verschaffen, wie sie der Pianist zu der vollkommnen Ausführung seiner Aufgabe benötigt, aber wo und wann der Vorteil in Bezug auf eine besondere Übung aufhört, wie lange diese Übung geübt werden sollte, oder ob und wann sie wieder aufgenommen werden muss, das mit Sicherheit zu bestimmen, erfordert Erfahrung und Kenntnisse, die nicht jeder Pianist besitzt.

Technische Übungen werden im allgemeinen in zwei Klassen eingeteilt: solche, die in ihrer Art der sogenannten täglichen Übung entsprechen, und solche, die nur von Zeit zu Zeit geübt werden. Diese Unterscheidung soll im Folgenden eingehender besprochen werden.

Was ist unter einer "täglichen Übung" zu verstehen? Etwas, was pflichtgetreu jeden Tag geübt werden sollte? In diesem Sinne betrachtet, welche erdrückende Last bedeuten dann Czerny's "Vierzig tägliche Übungen", von denen eine jede nach den Bestimmungen des Komponisten 20, 30, 40mal hintereinander gespielt werden muss! Oder Tausig's "Tägliche Studien"—es gibt nicht weniger als 107 davon—die man durch alle Tonarten üben soll. Oder Hanon's 60 Übungen, von denen alle, gemäss der Bestimmung dieses Pädagogen, jeden Tag vorgenommen werden müssen! Dabei erwähne ich nicht einmal das Studienmaterial, das uns Klavierpädagogen wie Herz, Pischna, Plaidy, Le Couppey, Rosenthal-Schytte darbieten, ebensowenig die endlose Kette von Übungen, die Czerny geschrieben, die 12 Bücher von Originalübungen von Liszt, oder die Zusammenstellungen von Übungen von Germer, Döring, Zwintscher, Philipp, Joseffy, Arnould-Krever u. s. w. Ist dies nicht entmutigend? Nein! Es ist einfach unmöglich, alle diese täglichen Aufgaben zu üben. Glücklicherweise ist dies auch garnicht notwendig: denn es gibt ja gar keine "täglichen Uebungen."

Niemand hat je gewisse Uebungen einstudiert, selbst nicht Tonleitern, ohne sie wiederholt in seiner täglichen Aufgabe auszulassen. Ebenso wie ein Gebet wertlos ist, wenn es abgeleiert wird, ohne dass man die tiefere Bedeutung der Worte erfasst hat, so ist eine Übung, die man nur als eine Formsache, als eine selbstauferlegte Pflicht ausführt, ohne eigentlichen Wert. Deshalb sollten Übungen untereinander abwechseln. Wenn man die Erfahrung macht, dass man durch eine gewisse Übung eine besonders günstige Wirkung erzielt, so sollte man dieselbe unter allen Umständen immer wieder üben, aber eben nur so lange wie man die Wirkung verspürt, so lange wie eine angenehme seelische Empfindung damit verbunden ist, und man den Vorteil *empfindet*, den einem die Ausübung dieser besonderen Aufgabe bringt.

Noch einmal möchte ich die Tatsache hervorheben, dass es gar keine tägliche Uebungen giebt. Hat man sich erst ein Gebiet erobert, so nehme man ein anderes in Angriff. Bald wird man selbst zur Erkenntnis kommen, dass einige Uebungen aufgehört haben, einem Mühe zu machen, sogar bei einigermassen schnellem Tempo. Man übe sie deshalb niemals wieder.

Erweisen sich diese Ausführungen als zutreffend, dann ergibt sich die Folgerung, dass der Pianist eine grosse Sammlung von Uebungen im Besitz haben sollte, so dass er immer eine davon vornehmen kann, wenn er Lust zu "technischer Arbeit" verspürt. Ferner sollte er sich klar darüber sein, dass eine Übung, die dem einen Nutzen bringt, für den anderen ganz überflüssig ist. Daraus ergibt sich der Grund für den Umfang dieses Werkes.

Aber zu welchen Zeiten soll man nun die besonderen Übungen vornehmen? Folgendes mag als eine gute allgemeine Regel dienen: Man sollte zwei, drei, vier oder mehr Zusammenstellungen von Übungen im Besitz haben, eine für jede Woche, und von Zeit zu Zeit die technischen Übungen fortlassen, besonders in dem Sinne, den ich noch eingehender erläutern möchte.

Sind technische Übungen überhaupt nötig? Nehmen die grossen Klaviervirtuosen sie wirklich jeden Tag vor?

Wenn einem berühmten Virtuosen, der auf der Höhe seines Erfolgs steht, die Frage vorgelegt werden würde, welche Art technischer Uebungen er selber übe, so würde er wahrscheinlich zur Antwort geben: "Gar keine! Ich nehme nie Uebungen vor." Einige mögen sogar die Behauptung hinzufügen, dass sie niemals solche geübt haben. Derartige Antworten können sehr leicht missverstanden werden und vermögen einem Musikstudierenden grossen Schaden zuzufügen.

Nun trifft es zwar zu, wass der grosse Virtuose, der den Gipfel seines Ruhms erreicht hat, nicht mehr bestimmte Uebungen vornimmt; wohl aber hat er dies in seinen jüngeren Jahren getan, als er sich noch der Höhe gegenübersah, zu der er sich emporkämpfen musste. Ueberdies ist er in einem Irrtum befangen, wenn er glaubt, dass er überhaupt keine Uebungen mehr vornimmt, und nicht minder täuscht sich der, der behauptet, dass er niemals welche geübt hat. Denn sie üben alle, weil sie selbst jeden Tag neue Uebungen erfinden, die in unmittelbarem Zusammenhang mit einer schwierigen Passage in den von ihnen gespielten Stücken stehen. "Kann ich denn nicht auch in dieser Weise mit meinen technischen Studien beginnen?" mag nun der Neophyt fragen. Auf diese Frage muss ihm jedoch mit einem "Nein" erwidert werden, weil er sonst den Vorteil der Mittel zu seiner technischen Vervollkommnung verliert, deren sich der Virtuose seiner Zeit bediente, bis der Tag für ihn gekommen war, an dem sie ihm keine weiteren Vorteile mehr bringen konnten.

Wie steht es nun mit den Uebungen, die unmittelbar mit den schwierigen Passagen eines Stückes zusammenhängen, mit dessen Einstudierung man sich gerade beschäftigt? Wann sollten diese Uebungen vorgenommen werden?

Sofort! Sobald man sich nämlich die geltenden Formen der Klaviertechnik angeeignet hat.

Dies ist das ganze so eifersüchtig gewahrte Geheimnis des Virtuosen, der behauptet, dass er niemals technische Uebungen vorgenommen hat oder vornimmt. Hier in meinem Werke aber gebe ich dieses Geheimnis preis, indem ich eine grosse Anzahl von Vorübungen zusammen mit den Passagen veröffentliche, welche dieselben hervorgerufen haben—schwierige Passagen, die den Werken von Beethoven, Chopin, Liszt und anderen entnommen worden sind. Diese Vorübungen sollten indessen nur als Vorbilder für ähnliche Uebungen aufgefasst werden, welche man selbst erfinden soll.

Ferner möchte ich noch ein paar Worte über meine eigenen Uebungen, welche ich in diesem Werke veröffentliche, hinzufügen. Sie sind aus vielen hunderten von Beispielen mit der grössten Sorgfalt ausgewählt worden, in der festen Ueberzeugung, dass jede einzelne Uebung ihren eigenen bestimmten Wert hat. Ebenso bin ich überzeugt, dass diese Uebungen sämtlich einen entschiedenen und besonders förderlichen Einfluss auf das Spiel des Pianisten haben werden. Indessen habe ich mich nicht nur auf das beschränkt, was ich persönlich darzubieten habe, sondern mit der freundlichen Erlaubnis der verschiedenen Verleger habe ich auf jedem Gebiete der Technik, in jeder der zusammengesetzten "Methoden" meines Erachtens nach das Beste wiedergegeben, das die erfolgreichsten Verfasser in ihren pädagogischen Abhandlungen erörtert haben. Dadurch ist der praktische Wert dieses Werkes in beträchtlicher Weise erhöht worden.

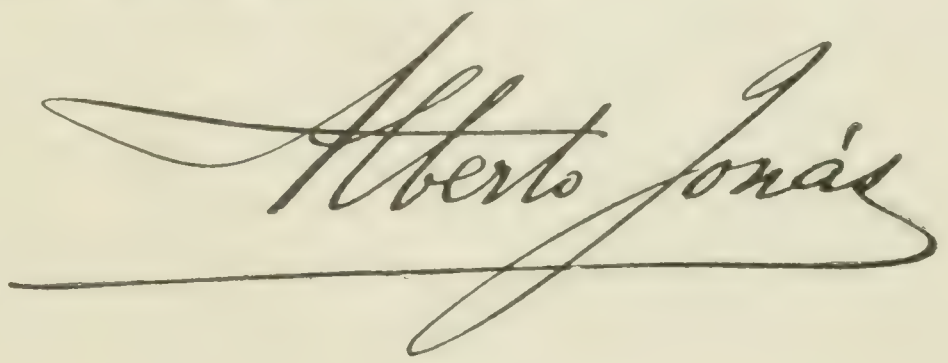
Was jedoch diese Meisterschule der Modernen Klaviervirtuosität zu einem *einzig dastehenden Werke in der Geschichte der Musik* macht, ist der Umstand, dass sozusagen alle die bedeutendsten Klaviervirtuosen der Gegenwart Beiträge dazu geliefert haben.

Ferruccio Busoni—Emil von Sauer—Moriz Rosenthal—Leopold Godowsky—Ernst von Dohnányi—Josef Lhevinne—Ossip Gabrilowitsch—Arthur Friedheim—Rudolph Ganz—Sigismond Stojowski—Alfred Cortot—Fannie Bloomfield-Zeisler—Katherine Goodson—Ignaz Friedman—I. Philipp—haben alle dieses Werk sorgfältig geprüft und haben dann dazu ihre eigenen ausdrücklich dafür geschriebenen Uebungen beigesteuert.

Als Moscheles und Fétis ihre nun gänzlich veraltete "Méthode des Méthodes" herausgaben, konnten sie stolz auf den Beitrag von Chopin und Liszt hinweisen—auf den ersteren mit seinen drei entzückenden Etüden, auf den letzteren mit zwei seiner schönsten Klavierstücke: "Waldesrauschen" und "Gnomenreigen". Aber diese ebenso entzückenden wie schwierigen Klavierstücke entwickeln nicht erst die Klaviertechnik, sondern sie setzen sie voraus.

Dagegen haben zu der Meisterschule der Modernen Klaviervirtuosität alle die berühmten, bereits erwähnten Virtuosen ihre *eigenen technischen Uebungen* beigetragen und damit die unmittelbarste und wirkungsvollste Beihilfe geleistet, die sich ein Klavierlehrer für seine Schüler zu wünschen vermag.

Zum Schluss möchte ich noch auf die Kapitel verweisen, die die geistige, seelische und ästhetische Wirkung des Klavierspiels behandeln. Sollte es mir gelungen sein, den Gesichtskreis des jungen Musikers zu erweitern, sein Vertrauen auf sich selbst zu stärken und seine Ehrfurcht vor den grossen Meistern zu erhöhen, dann habe ich meine Aufgabe erfüllt. Ihre Erfüllung suchte ich in dem Bestreben, Lehrern wie Studierenden den Weg zu ebnen, der durch ein stetes Empordringen zu der Höhe wahren Könnens nicht nur zu Meisterschaft und Erfolg führt—denn diese sind nur das Ergebnis richtig geleiteter Anlagen—sondern auch zu der tiefen, unaussprechlichen Freude, die die Musik, falls sie mit Liebe, Ehrerbietung und Begeisterung gepflegt wird, dem Herzen des echten, eifrigen Künstlers bringt.



PRÉFACE

Je me suis efforcé d'incorporer dans "l'École Magistrale de la Virtuosité Pianistique Moderne" l'expérience et les connaissances que deux cents ans ont apportés au jeu du piano.

Mon but a été de créer un ouvrage *pratique*, exempt, que je sache, de toute matière inutile, et pourtant cet ouvrage atteint de grandes proportions. L'élève serait donc en droit de se demander s'il lui faut vraiment entreprendre la tâche d'étudier les innombrables exercices contenus dans cette oeuvre. Qu'il se rassure. Il n'est pas tenu de le faire au pied de la lettre.

En premier lieu, cet ouvrage, qui commence à partir de ce qu'on appelle couramment "degré moyen", n'est qu'une compilation de Méthodes—Méthodes de Tierces, de Sixtes, de Gammes, d'Arpèges, d'Octaves, de Trilles, etc.—Autrement dit, je me suis efforcé de donner une exposition aussi concise que possible—étant donné le caractère complet que ne possède, à ma connaissance, aucune des oeuvres pédagogiques musicales parues jusqu'ici—de chacune des différentes phases de la technique et de l'esthétique, constituant, dans leur ensemble, la véritable maîtrise du piano, la vraie virtuosité pianistique du vingtième siècle.

En second lieu, cet ouvrage ne consiste pas seulement en exercices. Un coup d'oeil sur la table des matières montre qu'il contient beaucoup de chapitres consacrés à des sujets artistiques qui n'ont rien à voir avec le mécanisme même des doigts, mais sans lesquels le jeu du piano deviendrait aussi sec et aride qu'un désert.

Plusieurs de ces sujets d'esthétique pianistique n'ont été discutés, approfondis ou même envisagés dans aucun des ouvrages pédagogiques parus jusqu'à ce jour. De même, on trouvera dans plusieurs des chapitres traitant du mécanisme des doigts, beaucoup de procédés nouveaux qui n'ont pas encore été publiés.

Troisièmement, on trouvera dans cet ouvrage un nombre considérable d'exemples choisis dans le répertoire classique et moderne du piano. Je ne me suis pas contenté de simplement reproduire ces exemples de difficulté technique, d'intérêt dynamique ou agogique (c'est-à-dire qui se rapporte au temps), d'effets spéciaux de pédales, etc., car je sais que l'élève, en général, n'est pas enclin à travailler les passages de morceaux qui ne font pas partie de son répertoire: à la suite de presque tous les exercices contenus dans cet ouvrage, se trouvent des annotations, des commentaires et des explications en vue de leur exécution. De cette façon, l'élève est incité, stimulé, à travailler certains passages, ce qui signifie pour lui des morceaux conquis à l'avance.

Enfin, en ce qui concerne les exercices eux-mêmes, il est nécessaire de bien comprendre la nature, le but et l'effet des "exercices techniques". Je crois qu'il n'y a pas beaucoup de pianistes qui s'en rendent compte.

Il est évident qu'un exercice technique n'est pas autre chose qu'un moyen de donner aux doigts, aux mains, aux poignets, aux bras, la flexibilité ou l'indépendance, ou la force, la vitesse et l'endurance dont le pianiste a besoin pour accomplir sa tâche. Mais c'est une autre affaire que de savoir quand l'utilité d'un certain exercice peut devenir nulle, combien de temps devrait être consacré à cet exercice, s'il est nécessaire qu'on le reprenne plus tard, et dans ce cas, à quelle époque. Je crois qu'il n'y a pas beaucoup de pianistes à même de trancher la question en toute connaissance de cause.

Les exercices techniques sont généralement divisés en deux catégories: ceux qu'on se plaît à appeler "exercices journaliers" et ceux que l'on n'est censé étudier que de temps en temps. Il convient de soumettre cette classification à un examen minutieux.

Qu'est-ce donc qu'un exercice quotidien? Un exercice qu'il faut étudier régulièrement tous les jours? Oh!, le cauchemar des "Quarante Exercices Quotidiens" de Czerny, dont chacun, ainsi que le prescrit leur auteur, doit être joué 20, 30, 40 fois de suite!—, des "Exercices Journaliers" de Tausig—il n'y en a pas moins de 107—dont chacun doit être joué dans tous les tons!—, des 60 exercices de Hanon, lesquels, d'après les explications qu'il nous donne, doivent être étudiés tous les jours!—. Et je ne souffle pas mot des collections d'exercices de Herz, de Pischna, Plaidy, Le Couppey, Rosenthal-Schytte: de la véritable bibliothèque d'exercices de Czerny; des douze livres d'exercices originaux de Liszt; des séries d'exercices de Germer, Döring, Zwintscher, Philipp, Joseffy, Arnould-Krever, etc., etc., etc.—

Décourageant? Que non pas: C'est simplement impossible, et, en outre, sans utilité aucune.

Il n'y a pas d'exercices journaliers. Personne n'a vraiment travaillé, chaque jour, certains exercices, mêmes les gammes, sans jamais les omettre. De même qu'une prière, nonchalamment marmottée, et sans que chaque mot en ait été approfondi, n'a pas de valeur, de même un exercice, joué par pure forme, par acquis de conscience, ne vaut rien! C'est pourquoi il faut qu'il y ait de la variété dans les exercices. Si l'on s'aperçoit que certains exercices donnent des résultats particulièrement satisfaisants, qu'on les étudie, mais seulement autant que ces résultats se manifestent, autant que l'esprit y prend plaisir, et uniquement parceque l'on *sent* le bien qu'on en dérive.

Je le répète: il n'y a pas d'exercices journaliers. Une difficulté une fois vaincue, que l'on dirige ses efforts vers d'autres buts. On s'apercevra vite, et par expérience personnelle, que certains exercices ont cessé d'offrir des difficultés, même dans un mouvement assez rapide: qu'on ne les étudie plus jamais.

Si ce que je viens d'écrire est juste, il s'ensuit que le pianiste doit avoir à sa disposition, pour y puiser lorsqu'il veut faire du "travail technique", une vaste collection d'exercices. En outre, il ne faut pas oublier

que ce qui est bon pour un pianiste ne l'est pas forcément pour un autre. De là l'étendue de cet ouvrage.

Quand faut-il donc reprendre des exercices déterminés? Le conseil suivant peut être considéré comme une bonne règle générale: Avoir deux, trois, quatre séries d'exercices—ou même plus—, soit une série par semaine, et, de temps en temps, laisser de côté tout "exercice technique", sauf dans le sens que je vais expliquer.

A-t-on du tout besoin d'exercices techniques? Les grands virtuoses du piano les travaillent-ils vraiment chaque jour?

Un virtuose arrivé à l'apogée de sa renommée, auquel on demanderait quels exercices techniques il travaille, répondrait probablement qu'il n'en travaille aucun, qu'il n'en travaille jamais. Quelques virtuoses iraient même jusqu'à dire qu'ils n'en ont jamais travaillé. De telles réponses, quoique faites de bonne foi, sont de nature à induire en erreur et peuvent avoir une très mauvaise influence sur l'élève de piano.

Il est vrai que le grand virtuose en possession de la plénitude de ses moyens, n'étudie plus d'exercices stéréotypés. Mais il l'a fait en son temps. lorsqu'il était jeune et qu'il luttait pour arriver aux hauteurs qu'il a finalement atteintes. Et il se trompe s'il s'imagine qu'il ne travaille plus d'exercices;—il se trompe tout autant que celui qui prétend n'en avoir jamais travaillé. En effet, tout virtuose invente constamment des exercices nouveaux qui portent directement sur certains passages difficiles des morceaux qu'il est en train d'étudier.—"Pourquoi, alors, ne pas commencer par là"?, pourrait demander le néophyte. Parce qu'il perdrait le bénéfice des moyens techniques que le grand virtuose a dû lui aussi employer autrefois, jusqu'au jour où ils ont cessé de lui être utiles.

Des exercices qui portent directement sur les passages difficiles du morceau que l'on étudie! Quand faut-il donc y avoir recours?

Tout de suite. Aussitôt que l'on est maître des formes usuelles de la technique du piano.

C'est là le secret, jalousement gardé, du virtuose qui dit qu'il ne travaille pas, ou qu'il n'a jamais travaillé d'exercices techniques, secret que je révèle ouvertement dans cet ouvrage. Je donne un grand nombre "d'exercices préparatoires". avec les passages qui les ont inspirés—des passages difficiles tirés des oeuvres de Beethoven, de Chopin, de Liszt, etc.—et je montre qu'il ne faut les considérer que comme des *modèles d'exercices semblables à ceux que l'on doit inventer soi-même.*

Quelques mots sur les exercices originaux que j'offre dans les pages qui suivent. Ils ont été choisis, avec un soin extrême, parmi des centaines d'autres exercices, et je suis persuadé que tous ont une action bien définie et sont d'une efficacité particulière sur le jeu des pianistes consciencieux. Mais je ne me suis pas contenté de ce que je pouvais offrir moi-même. Avec l'autorisation de différents éditeurs, j'ai reproduit —dans les divers chapitres traitant de la technique, dans toute cette compilation de "Méthodes" mentionnées plus haut—les meilleurs passages, à mon avis, que nous aient donnés, dans leurs traités pédagogiques, les auteurs les plus renommés. Ceci rehausse considérablement la valeur pratique de cet ouvrage.

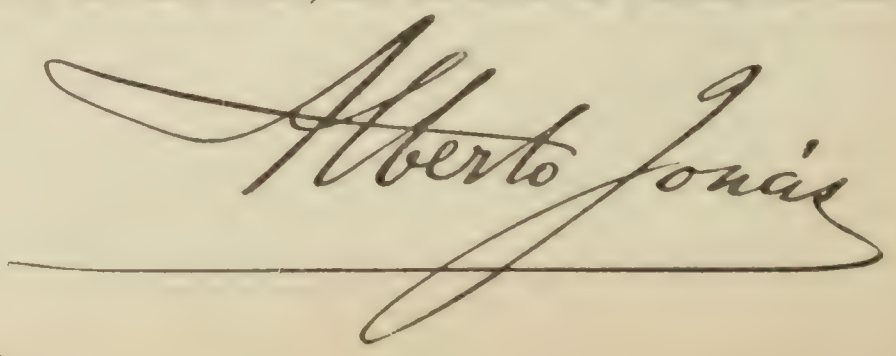
Mais ce qui rend l'Ecole Magistrale de la Virtuosité Pianistique Moderne *unique dans l'histoire de la musique*, c'est que pratiquement tous les grands virtuoses actuels y ont collaboré.

Ferruccio Busoni—Emil von Sauer—Moriz Rosenthal—Leopold Godowsky—Ernst von Dohnányi—Josef Lhevinne—Ossip Gabrilowitsch—Arthur Friedheim—Rudolph Ganz—Sigismond Stojowski—Alfred Cortot—Fannie Bloomfield-Zeisler—Katherine Goodson—Ignaz Friedman—I. Philipp—tous ont examiné cette oeuvre avec soin et y ont contribué par des exercices originaux, écrits spécialement pour elle.

Quand Moscheles et Fétis publièrent leur "Méthode des Méthodes"—maintenant tout à fait surannée—ils pouvaient à juste titre se montrer fiers de la collaboration de Chopin et de Liszt—le premier ayant contribué à cette oeuvre par trois ravissantes Etudes, le second par deux de ses plus beaux morceaux pour piano, "Waldesrauschen" (Murmures de la Forêt) et "Gnomenreigen" (Ronde des Gnômes). Ces splendides et difficiles poèmes musicaux ne développent pas la technique pianistique: ils l'exigent.

Or, dans l'Ecole Magistrale de la Virtuosité Pianistique Moderne, les grands virtuoses que je viens de nommer ont donné *leurs propres exercices techniques*, ce qui constitue l'aide la plus directe, la plus efficace, qu'un professeur de piano puisse souhaiter pour ses élèves, et ce qui justifie également, il me semble, le titre "d'Ecole *Magistrale*".

Quant aux chapitres traitant du côté intellectuel, émotionnel et esthétique du piano, si l'on estime qu'ils ont servi à élargir le champ du jeune musicien, à fortifier sa confiance en lui-même, à exalter son respect pour les grands maîtres de la musique, alors j'aurai atteint mon but; j'aurai contribué à aplanir, pour le professeur comme pour l'élève, le chemin, toujours ascendant, menant non seulement à la maîtrise et au succès—qui ne sont que le résultat de forces sagement conduites—mais aussi au profond et indicible bonheur que la Musique, aimée et vénérée pour elle-même co mme elle doit l'être, met au coeur de l'artiste fervent et sincère.



PREFACIO

Ha sido mi propósito incorporar en la "Escuela Magistral de la Virtuosidad Pianística Moderna" la experiencia adquirida y los adelantos realizados durante doscientos años en la ejecución pianística.

He deseado escribir una obra de valor *práctico*, exenta de todo material inútil o estorboso. Así, sin embargo, ha resultado de considerable extensión. En vista de esto, quizás el discípulo se pregunte: ¿Me es necesario, pues, emprender la tarea de repasar la multitud de ejercicios contenidos en esta obra? Tranquilícese. No es absolutamente indispensable que repase todos y cada uno de ellos.

En primer lugar, esta obra, que empieza con lo que se designa comunemente bajo el nombre de *grado medio*, no es sino una compilación de métodos: métodos de terceras, sextas, escalas, arpegios, octavas, trinos, etc., es decir, me he esforzado en dar una exposición, tan concisa como ha sido posible, pero haciéndola la más completa de cuantas se han publicado, de cada una de las diferentes fases de técnica y de estética, las cuales, en su conjunto, constituyen la verdadera maestría del piano, la verdadera virtuosidad pianística del siglo veinte.

En segundo lugar, esta obra no consta solamente de ejercicios. Basta una ojeada al índice para ver que contiene muchos capítulos consagrados a materias artísticas que no tienen nada que ver con el mecanismo de los dedos: pero sin las cuales la ejecución pianística sería tan seca y árida como un desierto. Varias de estas materias de estética del piano no han sido profundizadas, discutidas, ni siquiera consideradas en ninguna de las obras pedagógicas publicadas hasta hoy.

Asimismo, en varios de los capítulos consagrados al mecanismo de la ejecución se encontrarán muchos procedimientos nuevos, que hasta ahora no habían visto la luz pública.

En tercer lugar, se encontrará en esta obra un número considerable de ejemplos escojidos del repertorio clásico y del moderno. Estos ejemplos de dificultad técnica, de interés dinámico o agógico (es decir, relativo al tiempo), de efectos especiales de pedales, etc.; no han sido simplemente reproducidos, pues no ignoro que el discípulo, en general, no está dispuesto a estudiar pasajes de piezas que no forman parte de su repertorio. Casi todos los ejemplos contenidos en esta obra llevan anotaciones, comentarios y explicaciones relativas a su ejecución. Así se estimula al discípulo a trabajar pasajes técnicos que para él significan dominar piezas de antemano.

Finalmente, en lo que se refiere a los ejercicios mismos: hay que comprender muy bien la naturaleza, el objeto y el efecto de los "ejercicios técnicos." Creo que no hay muchos pianistas que se den bien cuenta de ello.

Es evidente que los ejercicios de técnica son tan sólo el medio de dar a los dedos, a las manos, a las muñecas y a los brazos la flexibilidad, la independencia, la fuerza, rapidez y resistencia que el pianista necesita para una buena ejecución.

Pero es otra cosa saber cuándo cierto ejercicio deja de ser útil; cuánto tiempo se le debe consagrar, y si es necesario volverlo a estudiar más tarde, y en tal caso, cuándo. Creo que no son muchos los pianistas capaces de resolver estas cuestiones con perfecto conocimiento de la materia.

Los ejercicios técnicos se dividen comúnemente en dos categorías: los que tienen el carácter de lo que se denomina "ejercicio diario," y los que no se necesitan estudiar sino de vez en cuando. Conviene examinar esta clasificación con atención.

¿Qué es ejercicio diario? ¿Es un ejercicio que se debe estudiar fielmente todos los dias? Entonces, ¡en qué pesadilla se convertirian los "Cuarenta Ejercicios Diarios" de Czerny, cada uno de los cuales, según lo requiere su autor, debe ser repetido 20, 30, 40 veces seguidas! ¡Y los "Ejercicios Diarios" de Tausig! ¡Apenas son 107, y cada uno de ellos se tiene que tocar en todos los tonos! ¡Y los 60 Ejercicios de Hanon, los cuales, según las indicaciones que traen, hay que repasarlos todos los dias! Y nada digo de las colecciones de ejercicios de Herz, Pischna, Plaidy, Le Couppey, Rosenthal-Schytte: de la inmensa biblioteca de ejercicios de Czerny: de los doce libros de ejercicios originales de Liszt; de las series de ejercicios de Germer, Döring, Zwintscher, Philipp, Joseffy, Arnould-Krever, etc., etc.

¿Esto seria para desanimar? No, por la sencilla razón de que todo esto es imposible y, sea dicho de paso, completamente inútil!

No hay "ejercicios diarios." No hay nadie que en verdad haya estudiado ciertos ejercicios, ni aun escalas, sin omitirlos jamás en su trabajo diario. Así como una oración dicha sin fervor, sin profundizar el sentido de cada palabra, no vale nada: del mismo modo (que se me perdone la comparación) un ejercicio tocado por fórmula, por obligación, tampoco sirve. Por eso tiene que haber variedad en los ejercicios. Si se nota que cierto ejercicio produce una acción benéfica especial, hay que estudiarlo, pero solamente mientras que se *siente* ese beneficio, mientras la mente halla placer en su ejecución, porque se siente el beneficio que el ejercicio está haciendo.

Repito: no hay ejercicios diarios. Una vez dominado un punto, dedíquese el esfuerzo a dominar otros. En cuanto se note, por experiencia personal, que un ejercicio ya no da trabajo, aun tocándolo bastante aprisa, ya no hay que estudiarlo.

Si esto que he escrito es verdad, entonces la deducción lógica es que el pianista ha menester de una gran colección de ejercicios, para su trabajo de "técnica," y téngase presente que ciertos ejercicios pueden

resultar de gran eficacia para un ejecutante, y por el contrario ser superfluos para otro. He aquí la razón de lo extenso de esta obra.

¿Pero, cuándo deberán volverse a estudiar ciertos ejercicios? El consejo siguiente puede considerarse como una buena regla general: Téngase preparadas dos, tres, cuatro o más colecciones de ejercicios, uno para cada semana, y de vez en cuando prescíndase de los ejercicios técnicos, excepto en el sentido que voy a explicar.

¿Son verdaderamente necesarios los ejercicios?

¿Los *trabajan* todos los días los grandes "virtuosos"?

Más de un célebre "virtuoso", si se le preguntara, cuando está en el apogeo de su fama, cuáles son los ejercicios técnicos que estudia, probablemente contestaría: "ninguno, yo nunca *trabajo* ejercicios". Algunos hasta dirán que nunca los han estudiado. Tales contestaciones, aunque dadas de buena fe, tienden a engañar al discípulo de piano y a causar mucho daño.

Es verdad que el gran "virtuoso" que está en la plenitud de sus fuerzas, no estudia ya ejercicios estereotipados. Pero lo hizo antes, cuando estába formándose y luchaba para llegar a las cumbres que finalmente ha alcanzado. Y se equivoca si cree que ya no trabaja ejercicios—tan equivocado como el que asegura no haberlos trabajado nunca. Todos trabajan en ellos, pues inventan diariamente ejercicios que tienen influencia directa sobre los pasajes difíciles de las piezas que están estudiando. ¿"Entonces por qué no puedo empezar así yo?"—el neófito estaría en derecho de preguntar. Porque perdería el beneficio de los efectos técnicos que el gran virtuoso empleó en su tiempo, hasta el día en que dejaron de serle provechosos.

¡Los ejercicios que influyen directamente sobre los pasajes difíciles de la pieza que se estudia! ¿Cuándo hay que emprenderlos? En seguida. En cuanto el discípulo ha dominado las formas corrientes de la técnica.

Este es el secreto, guardado celosamente, del virtuoso que dice no haber trabajado nunca ejercicios técnicos. Lo divulgo, para todos, en esta obra. Doy al discípulo una gran cantidad de "ejercicios preparatorios" con los modelos que los inspiraron—pasajes difíciles de las obras de Beethoven, Chopin, Liszt, etc. —y le muestro que debe considerarlos como *modelos de ejercicios semejantes que él mismo debe inventar.*

Una palabra en cuanto a los ejercicios que doy en esta obra. Los escogí, con sumo cuidado, entre centenares de ellos. Tengo la certeza de que cada uno de ellos posee un gran valor individual. Asimismo, estoy seguro de que todos ejercen una acción decisiva y sumamente eficaz y benéfica en la ejecución de quienes aspiran a ser pianistas. Y no me contenté con lo que yo mismo podía dar. Gracias al permiso de los editores respectivos, he citado, en cada una de las fases de la técnica, en cada uno de estos "Métodos" compilados, lo mejor, a mi parecer, de lo que los más notables autores han dado en sus obras pedagógicas para el piano. Esto ha realzado en mucho el valor práctico de esta obra.

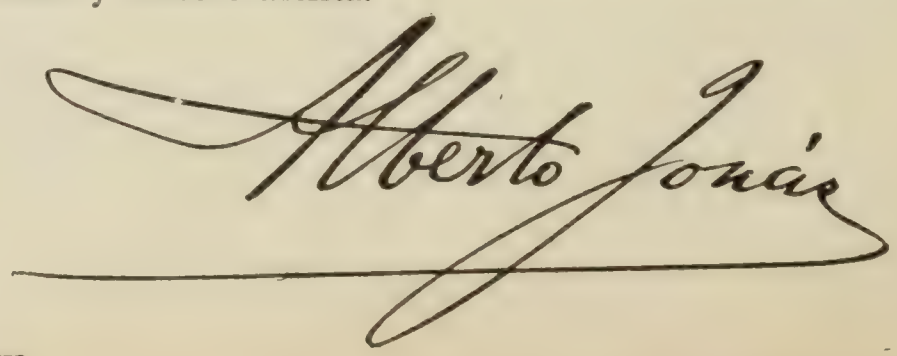
Pero lo que hace que la "Escuela Magistral de la Virtuosidad Pianística Moderna" sea *única en la historia de la música,* es que han colaborado en ella la mayoría de los grandes "virtuosos" del piano en nuestros días.

Ferrucio Busoni—Emil von Sauer—Moriz Rosenthal—Leopold Godowsky—Ernst von Dohnányi—Josef Lhevinne—Ossip Gabrilowitsch—Arthur Friedheim—Rudolph Ganz—Sigismond Stojowski—Alfred Cortot—Fannie Bloomfield-Zeisler—Katherine Goodson—Ignaz Friedman—I. Philipp, todos han examinado con cuidado esta obra y han colaborado con ejercicios originales, escritos expresamente para ella.

Cuando Moscheles y Fétis publicaron su "Méthode des Méthodes", (completamente anticuado hoy día), pudieron mencionar con orgullo la colaboración de Chopin y Liszt—el primero con tres encantadores estudios, el otro con dos de sus mas hermosas piezas para piano: "Waldesrauschen" y "Gnomenreigen". Estos deliciosos dificíles poemas tonales no desarrollan la técnica del pianista: la requieren.

Pero en la "Escuela Magistral de la Virtuosidad Pianística Moderna" los grandes "virtuosos" ya citados han dado *sus propios ejercicios,* la ayuda más directa y eficaz que un profesor de piano pueda desear para sus discípulos. Esto, a mi ver, justifica el título de "Escuela *Magistral* de la Virtuosidad Pianística Moderna."

En cuanto a los capítulos que tratan de la parte espiritual, emocional, estética de la ejecución del piano, si se considera que han ayudado a ensanchar el horizonte del joven músico, a fortalecer su fe en sí mismo, a aumentar su reverencia para los grandes maestros de la música; entonces habré realizado mi propósito, que es el de ayudar a allanar, para el maestro así como para el discípulo, el sendero siempre ascendente que conduce no solo a la maestría y al éxito—estas no son más que el resultado de fuerzas sabiamente desarrolladas—sino también a la honda, inefable felicidad con que la Música—cuando se la ama, honra y reverencia—inunda el corazón del ferviente y sincero artista.



Mental Attitude

Die Geistige Einstellung

Attitude Mentale

Actitud Mental

MENTAL ATTITUDE

Dante wrote on the portals of Hades: "All hope abandon, ye who enter." On the threshold of Art should be written: "Bring with ye the undying hope and fervor of your hearts, all ye who enter here." For thus only will Art become the dreamed-of Heaven to you. The deep, unspeakable joy which a great and beautiful creation gives to an artist's soul will then be yours. The drudgery of practice will not exist for you, nor will you be a prey to periodical discouragement, nor to aimless, unimportant, or short-lived effort. Learn and work every day, and do so for the very joy of learning and working. Learn willingly, sincerely, eagerly. See to it, however, that you do not starve your mind and your heart in the effort to acquire fleet, strong fingers and light, powerful wrists.

Consider carefully to whom you will entrust the care of your artistic education so that you may, one day, become a brilliant pianist, an excellent musician, a virtuoso, possessed of a masterful technic, of a beautiful touch and tone, and of all the secrets of his art. Your artistic personality should then have been carefully and firmly developed, enabling you to reach the heart and mind of your hearers, and to possess a sure and healthy taste, views truly broad and artistic.

Or, failing to reach this height of virtuosity, because the special gifts for it may be wanting in you, your mentor should help you to become a capable, up-to-date teacher, and enable you, through your own playing, your knowledge and the results you obtain in our teaching, to command financial success and insure social consideration for yourself.

Consider the time, means and circumstances necessary to your studies carefully. Arrange your life in such a manner as to derive from it the greatest physical, intellectual and mental good. Nobody else can do your work. Consequently let your habits of living be such that your body will gain in strength and health from day to day and not be weakened by excesses, late hours and other dissipations. See to it that your nerves, upon which you will have to rely when the hour of victory or defeat comes, are quiet, strong and subservient to your will; that your intelligence and mentality are given daily food and are exercised with a view to *help* your work, not to retard or destroy it. Have a clean mind in a clean body and exercise Man's most valuable attribute, his own free will-power.

These will lead you onward and upward, and you will, you must succeed, with Faith, Power and the Graces on your side. And while on the road, while obstacles and difficulties are swept aside, you will enjoy your day's work, whether practising finger exercises or striving to reproduce, with the glow of your enthusiasm and the warmth of your soul's responsiveness, the emotions and the beauty of the masterworks in Music.

DIE GEISTIGE EINSTELLUNG

Dante schrieb in seiner Schilderung der Hölle über deren Eingang: "All ihr, die ihr hier eintretet, lasst jedwede Hoffnung hinter euch." An der Pforte der Künste jeglicher Art aber sollte geschrieben stehen: "All ihr, die ihr hier eintretet, bringet unverwüstliches Hoffen und ein warm empfindendes Herz mit."

In dieser Gemütsverfassung allein kann jene Stufe erreicht werden, die den erträumten Himmel der Kunst bedeutet, und der höchste Lohn wird dem zu Teil, der jene unausprechlich grosse Freude durchkosten darf, die ein Meisterwerk einer Künstlerseele bereitet. Es giebt dann kein missmutiges Üben mehr und die Entmutigung eines zweck—und ziellosen Arbeitens fällt fort.

Man lerne und übe jeden Tag mit Fleiss, Ehrgeiz und Liebe zur Kunst, aber man wache auch darüber, dass Geist und Herz mitempfindend bei der Arbeit seien und nicht verkümmern und erkalten, während man flinke Finger und starke Gelenke bekommt.

Vor allem anderem ist ernstlich zu bedenken, wem man sich anvertrauen soll, um ein tüchtiger, musikalisch gebildeter Pianist, ein Künstler, zu werden; der durch Technik, Ton und all die anderen intimsten Geheimnisse seiner Kunst die Herzen der Zuhörer zu gewinnen vermag, dessen Persönlichkeit ausgeprägt und kraftvoll entwickelt, dessen Geschmack gesund und ästhetisch gebildet, und der von Anschauungen der grosszügigsten und wahrhaft künstlerischsten Art durchdrungen ist.

Fehlen zur Erreichung dieses hohen Künstlertums die nötigen Eigenschaften, so kann man sich als geistig und pädagogisch hochgebildeter Musiker durch gediegenes Spiel, Wissen und Können die gesellschaftlich sehr geachtete, aber auch sehr verantwortliche Stellung eines Lehrers und dazu materiellen Erfolg erringen.

Bevor man jedoch den Weg zur Kunst betritt, erwäge man ernsthaft "Zeit, Mittel und Umstände", die zu diesem Studium erforderlich sind. Niemand anders kann die Arbeit für einen tun. Die Lebensgewohnheiten seien deshalb der Art, dass der Körper gesund bleibe, an Kraft stets zunehme und nicht durch Übertreibung oder sonstige schädliche Einflüsse geschwächt werde. Die Nerven, unsere wichtigsten Verbündeten, in der Stunde des Sieges oder der Niederlage, müssen gestählt werden und stets unserem Willen untergeordnet bleiben; der geistigen Bildung aber sollte täglich neue Nahrung zugeführt werden, damit unsere Arbeit nicht etwa verzögert oder gar vernichtet, sondern vielmehr gefördert werde. Ein gesunder Geist in einem gesunden Körper und das höchste Gut des Menschen, der eigne freie Wille, das ist's, was uns hilft und uns zum Ziele führt. Dann wird und muss es uns gelingen, denn nur dann sind Glaube, Kraft und Schwung des Geistes unser, und während wir hinanstreben zu den Höhen der Kunst, Schwierigkeiten und Hindernisse hinwegräumend, wird die Freude an unserer Leistung uns durchleuchten, ob sie nun in Fingerübungen besteht oder, durchglüht von Begeisterung, in der Wiedergabe eines Meisterwerkes der Musik.

ATTITUDE MENTALE

Dante a inscrit sur les Portes de l'Enfer: "Laissez toute espérance, vous qui entrez." Au seuil de l'Art devrait être écrit: "Vous qui entrez, apportez l'impérissable espérance et la ferveur entière de votre coeur." Car c'est seulement ainsi que l'Art deviendra pour vous le Paradis rêvé. Vous connaîtrez alors la joie profonde, ineffable qu'une oeuvre grande et belle donne à l'âme de l'artiste. L'ennui du travail n'existera pas pour vous; vous ne serez pas en proie aux découragements quotidiens, aux efforts courts et éphémères, sans suite ni direction. Apprenez et travaillez tous les jours, et faites-le pour la seule joie de travailler et d'apprendre. Apprenez avec bonne volonté, avec un ardent désir, avec candeur, mais gardez-vous de dessécher votre esprit et votre coeur tandis que vos doigts deviennent rapides et forts, vos poignets souples et vigoureux. Réfléchissez dûment au choix de celui à qui vous allez confier votre éducation artistique, de celui qui vous mettra à même de devenir un pianiste brillant, un musicien excellent, un virtuose à la technique éblouissante, possédant un beau son et un beau toucher, maître de tous les secrets de son art, à la personnalité développée avec soin et force, au goût sain et sûr, aux idées larges et vraiment artistiques, capable enfin de frapper l'esprit et de toucher le coeur de son auditoire. Ou bien s'il est impossible d'atteindre un tel degré de virtuosité, parce que les dons fondamentaux manquent, que l'on s'applique à devenir un professeur de piano capable, compétent, aux méthodes modernes, jouissant, grâce à son jeu, à ses connaissances et aux résultats obtenus, de la considération sociale et du succès matériel et pécuniaire. Evaluez avec soin le temps, les moyens et les circonstances nécessaires à vos études. Arrangez votre vie de façon à en obtenir les meilleurs résultats au point de vue physique, intellectuel et mental. On ne peut pas remplacer le côté personnel de votre travail: par conséquent, que votre manière de vivre soit telle que votre corps gagne en force et en santé de jour en jour, et ne soit pas affaibli par les excès, la dissipation et les heures tardives. Ayez soin que vos nerfs, auxquels vous devez vous fier lorsque l'heure de la victoire ou de la défaite arrive, soient calmes et forts, et dociles à votre volonté; que votre intelligence et que votre mentalité soient nourries journellement. La propreté et la vigueur du corps et de l'esprit, et enfin, l'emploi de l'attribut le plus haut de l'homme—de sa propre et libre volonté —vous guideront en avant, et vous réussirez, immanquablement, car vous aurez la Foi, la Force et la Grâce.

Et pendant que vous poursuivrez votre chemin, pendant que les difficultés et les obstacles disparaîtront sous vos pas, vous aurez la joie du travail quotidien, que ce soit en travaillant des exercices de doigts, ou en essayant de reproduire, dans l'ardeur inspirée de votre âme, les émotions et les beautés des chefs-d'oeuvre la Musique.

ACTITUD MENTAL

Dante inscribió a las puertas del infierno: "Abandonad toda esperanza, vosotros, los que entráis." Sobre el umbral del Templo del Arte debiérase escribir: "Vosotros los que entráis, traed la imperecedera esperanza y todo el fervor de vuestro corazón."

Pues solo entonces será el Arte para vosotros el soñado Paraíso. Poseeréis entonces el hondo, indecible goce que las grandes y bellas obras dan al alma del artista. No sentiréis jamás fastidio del trabajo; no estaréis a merced de diarios desalientos; de breves esfuerzos inútiles, sin norma ni dirección. Aprended y trabajad cada día y hacedlo por el puro goce de trabajar y aprender. Aprended con buena voluntad, con ardiente deseo, con sencillez; pero guardaos de secar vuestro corazón y vuestra mente mientras los dedos se hacen rápidos y fuertes, las muñecas flexibles y vigorosas. Meditad con cuidado a quien vais a confiar vuestra educación artística para llegar a ser un día un brillante pianista, un excelente músico, un virtuoso de técnica deslumbrante, sonido y "toucher" hermosos, en posesión de todos los secretos de su arte; y de personalidad desarrollada con cuidado y con firmeza; capaz de conmover el corazón y el espíritu del auditorio y de gusto sano y refinado; de amplias ideas y verdaderamente artísticas. O bien, de no ser posible alcanzar esa altura de virtuosidad, por carecer de dotes primordiales necesarias, llegar a ser un profesor de piano capaz, competente, con métodos modernos, y que por su ejecución personal, sus conocimientos y los resultados que obtiene en su enseñanza, se asegura la consideración social y éxito financiero. Considerad con cuidado el tiempo, los medios y las circunstancias necesarias para vuestros estudios. Arreglad vuestra manera de vivir, para obtener los mejores resultados desde el punto de vista físico, intelectual y mental. Nadie podrá reemplazaros en vuestro trabajo. Por consiguiente, cuidad de que vuestra manera de vivir sea tal, que vuestro cuerpo gane en fuerza y en salud de día en día, y no se debilite con excesos, disipación y desvelos. Cuidad de que vuestros nervios, en los cuales habrá que fiar cuando llegue la hora de la victoria o de la derrota, se conserven tranquilos y fuertes, dóciles a vuestra voluntad; que vuestra inteligencia y mentalidad reciban diario sustento. Limpieza y vigor de cuerpo y de espíritu, y el empleo de la facultad la más valiosa del hombre: la propria libre voluntad, os guiarán hacia adelante y lograrán éxito completo, seguramente, porque os darán la Fe, la Fuerza, y la Gracia de espíritu. Y mientras proseguís vuestro camino, mientras las dificultades y los obstáculos desaparecen ante vuestros pasos, disfrutaréis el goce de vuestro trabajo diario, sea estudiando ejercicios de dedos o esforzándoos en reproducir, en el ardor inspirado de vuestra alma, las emociones y las bellezas de las obras maestras de la música.

Exercises in Extension

Streckübungen

Exercices d'Extension

Ejercicios de Extensión

20934

Exercises in Extension

Move the hand eight times from side to side, while firmly holding down the chord in such a manner that the hand will "give way" alternately at that joint of the second and of the fifth finger, which binds those fingers to the hand.

Not meant for small hands.

Streckübungen

Drehe die Hand achtmal von einer Seite zur anderen, während der Akkord festgehalten wird und zwar so, dass die Hand abwechselnd beim zweiten und fünften Finger, in dem Gelenk, welches Finger und Hand zusammenhält, eingedrückt wird.

Nicht für kleine Hände beabsichtigt.

Exercices d'Extension

Tournez la main huit fois d'un côté à l'autre, tout en tenant fermement l'accord, de telle sorte que la main fléchisse alternativement à l'articulation, du 2me et du 5me doigt, qui joint le doigt à la main.

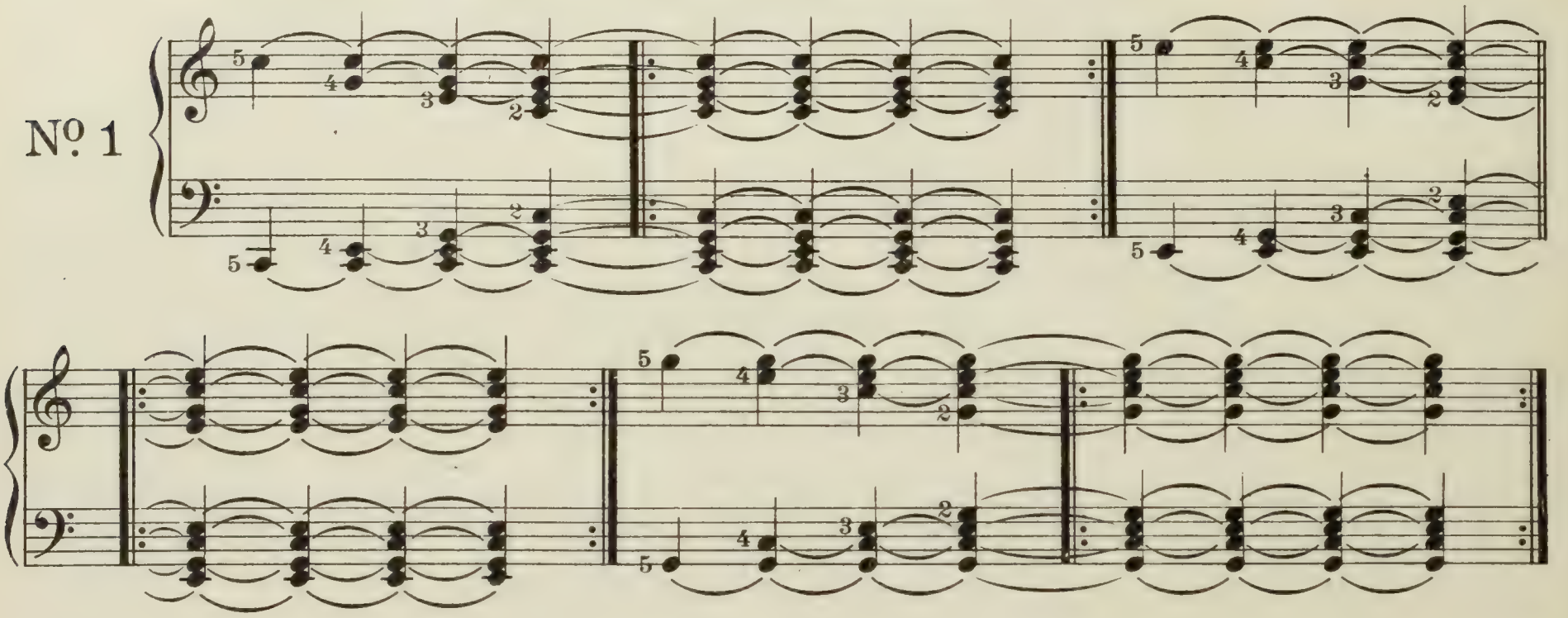
Ne se prête pas aux mains trop petites.

Ejercicios de Extensión

Dése vuelta a la mano ocho veces de un lado al otro, sosteniendo al mismo tiempo firmemente el acorde, de modo que la mano ceda y se deprima alternativamente en la articulación del 2º y del 5º dedo con la mano.

No se presta para manos demasiado pequeñas.

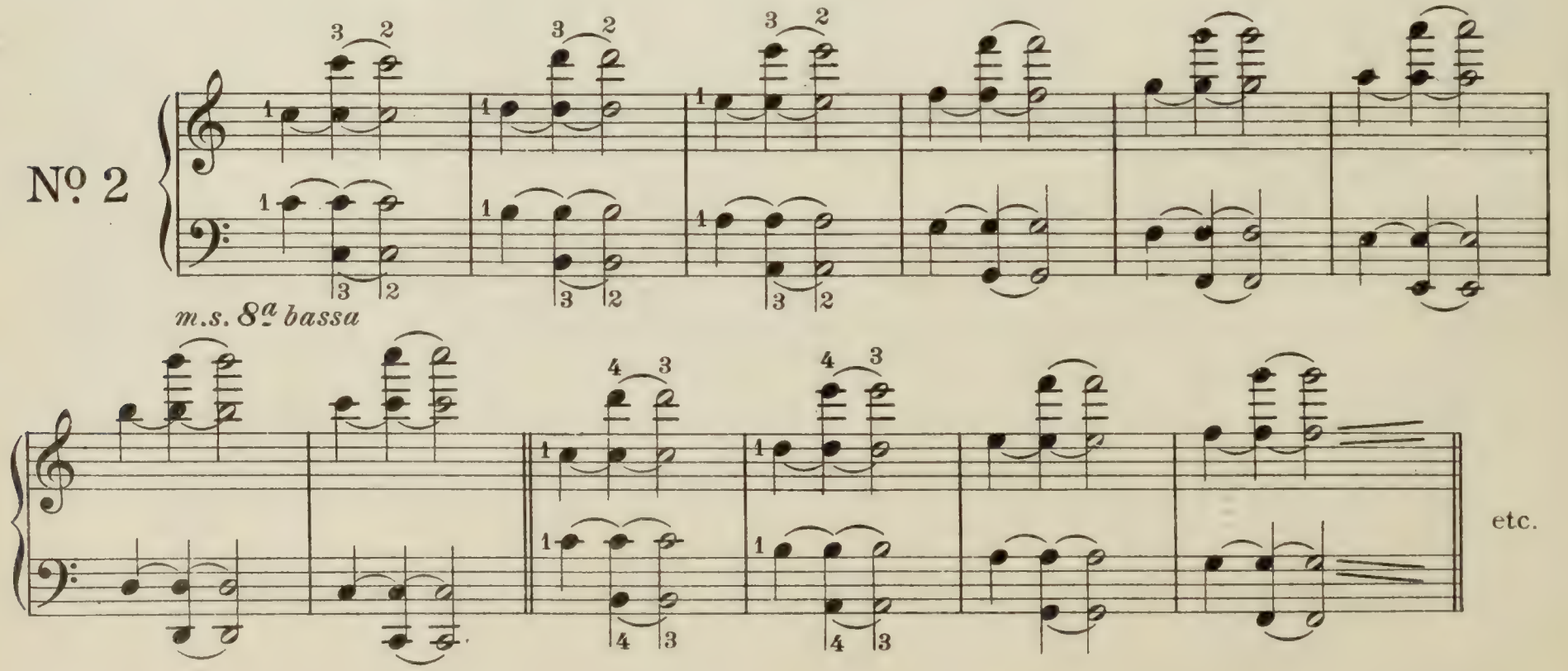
Preparation _ *Vorbereitung* _ Preparation _ *Preparación*

Nº 1

Reach gently for the key, without straining violently; keep the arms relaxed as much as the strain allows.

Die Taste soll sanft, ohne gewaltsames Ziehen, erreicht werden. Man halte die Arme locker, soweit es die Anstrengung gestattet.

Arrivez à la touche doucement, sans effort violent; gardez les bras souples, autant que la tension le permet.

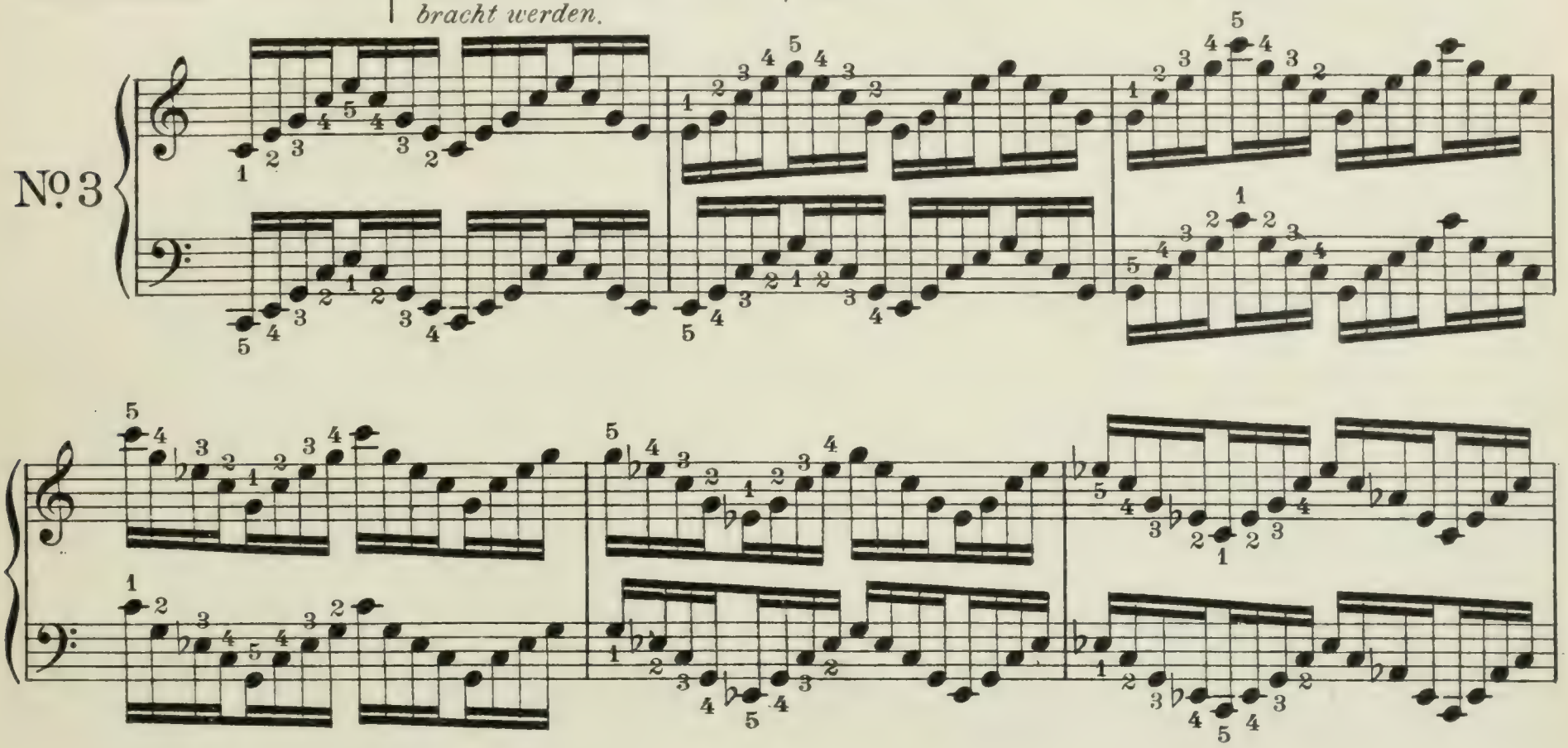
Llégуese a la tecla suavemente, sin esfuerzo violento; manténganse los brazos flojos, tanto como lo permita la tensión.

Nº 2

etc.

Play slowly, legato and loud, lifting the fingers well. The interval of a fourth, which occurs in turn between all the fingers, must be emphasized with special clearness.

Langsam, legato und kräftig zu spielen, die Finger gut gehoben. Der Abstand von einer Quarte, welcher nach und nach zwischen allen Fingern vorkommt, muss besonders deutlich herausgebracht werden.

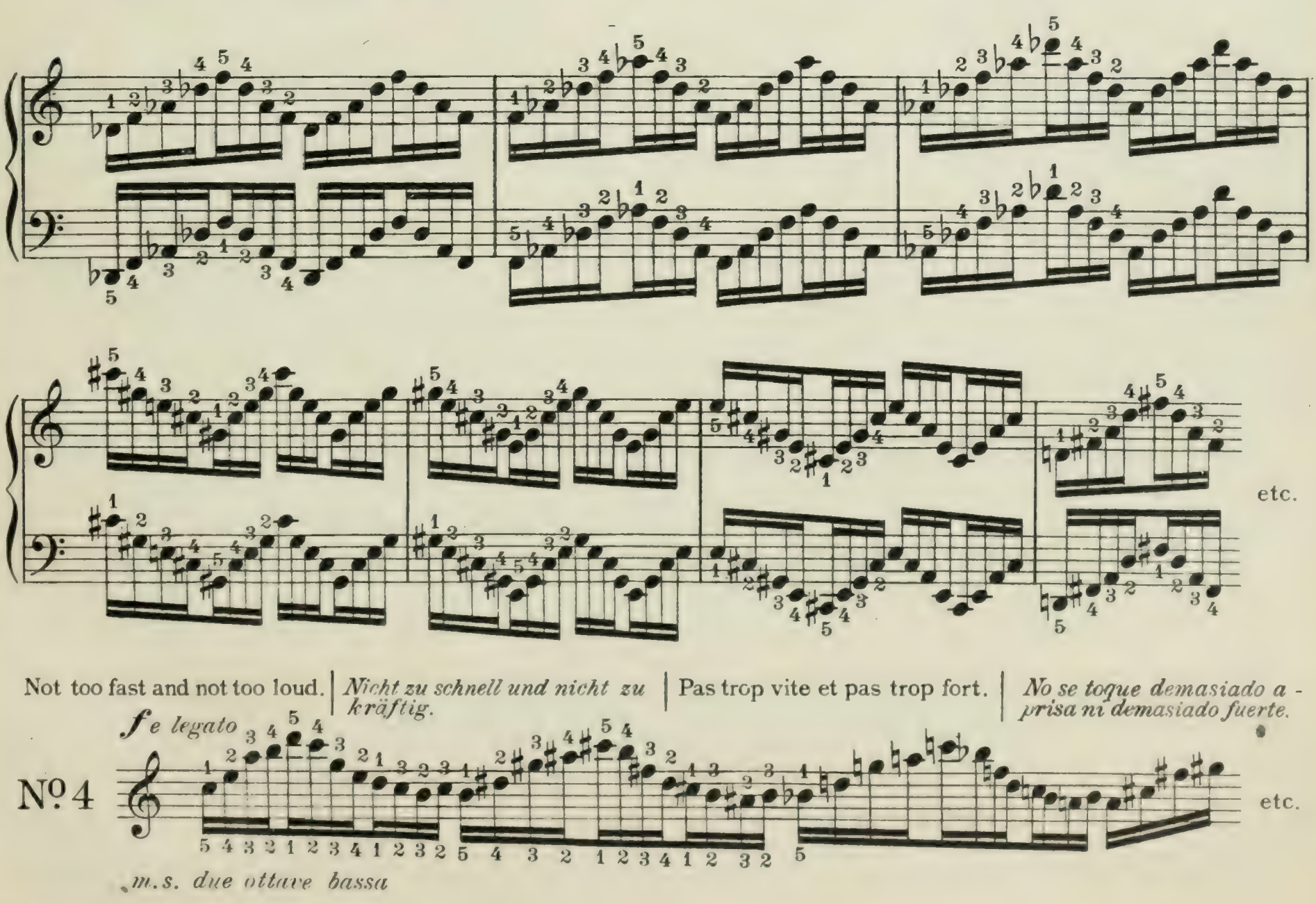
Jouez lentement, légato et fort; levez bien les doigts. L'intervalle de quarte, lequel a lieu successivement entre tous les doigts, doit ressortir avec une clareté spéciale.

Tóquese despacio, ligado y levantando bien los dedos. El intervalo de cuarta, el cual se presenta sucesivamente entre todos los dedos, deberá resaltar con claridad especial.

Not too fast and not too loud.

Nicht zu schnell und nicht zu kräftig.

Pas trop vite et pas trop fort.

No se toque demasiado aprisa ni demasiado fuerte.



No 5

m.s. due ottave bassa

etc.

More difficult than No. 3 because, altho the notes are the same, there is a greater stretch between the fingers. Slowly and legato.

Schwerer als No 3, da der Abstand zwischen den Fingern grösser ist. Langsam und legato zu spielen.

Plus difficile que le No 3 parceque, bien que les notes soient les mêmes, l'extension entre les doigts est plus grande. Lentement et légato.

Más difícil que No 3 porque, si bien las notas son las mismas, la extensión entre los dedos es mayor. Tóquese despacio y ligado.

No 6

m.s. due ottave bassa

etc.

An exercise that is not easy, but of telling effect. Play slowly, loud and legato and without over-fatiguing the hand.

Eine nicht leichte, aber höchst wirksame Übung. Stets langsam, stark und legato und ohne Überanstrengung.

Un exercice pas facile, mais d'un excellent effet. Jouez toujours lentement, fort et légato, et sans vous fatiguer outre mesure.

Ejercicio que no es fácil pero de excelente efecto. Tóquese siempre despacio, fuerte y ligado, y sin cansarse sobremanera.

No 7

simile

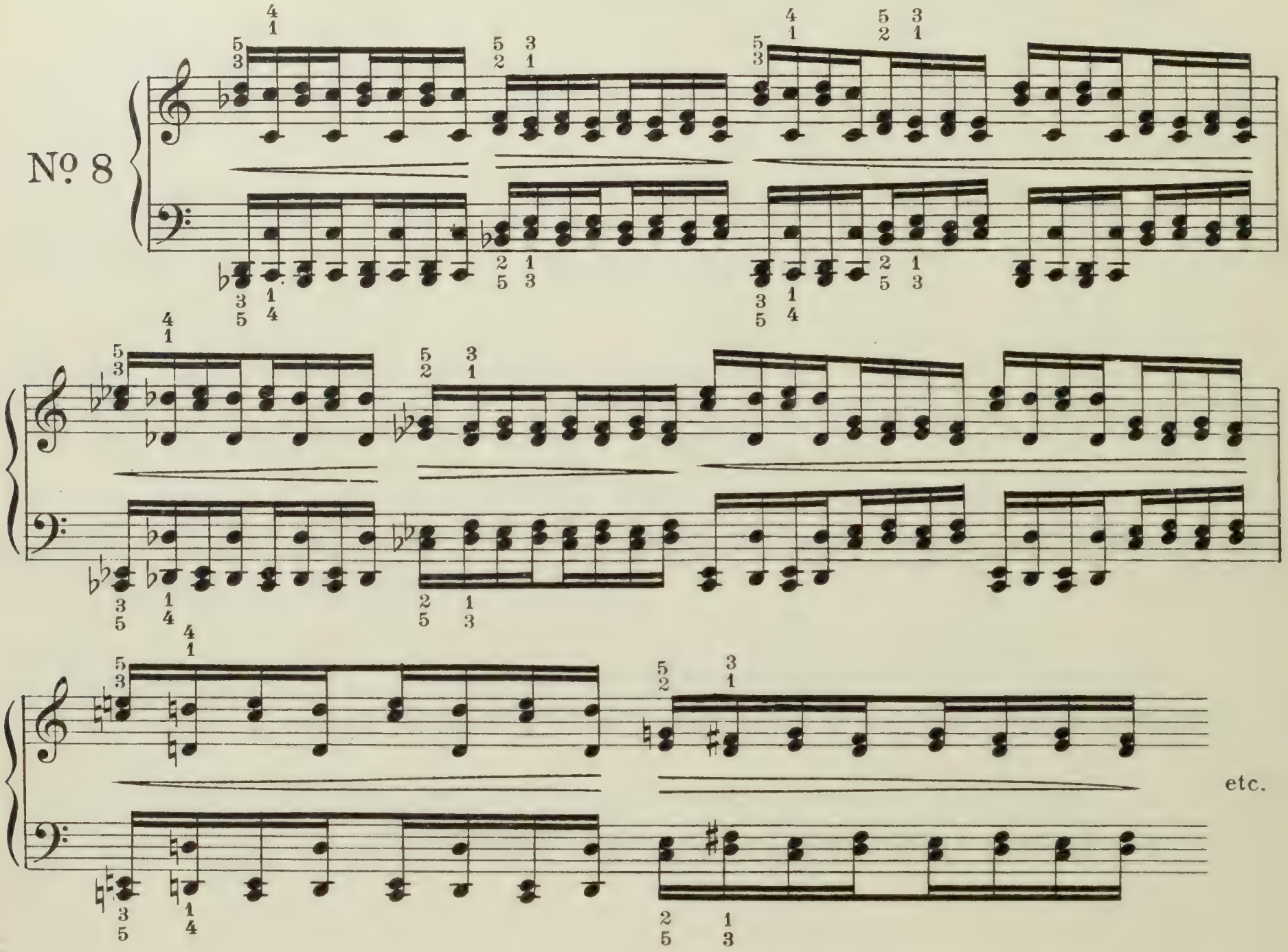
simile

The alternate extending and contracting or closing of the hand bring about greater reach and flexibility. Play somewhat faster than the preceding exercises.

Abwechselndes Strecken und Zusammenziehen der Hand bewirken Ausdehnung und Geschmeidigkeit. Etwas schneller als die vorherigen Übungen zu spielen.

L'extension et la contraction alternées de la main donnent comme résultat une plus grande étendue et souplesse. A jouer un peu plus vite que les exercices antérieurs.

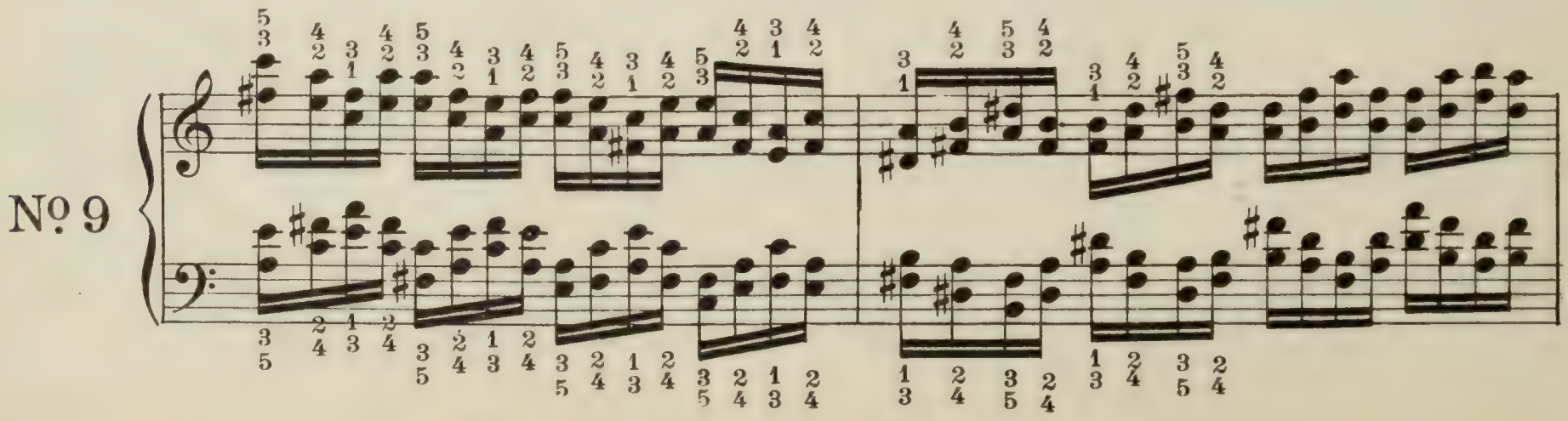
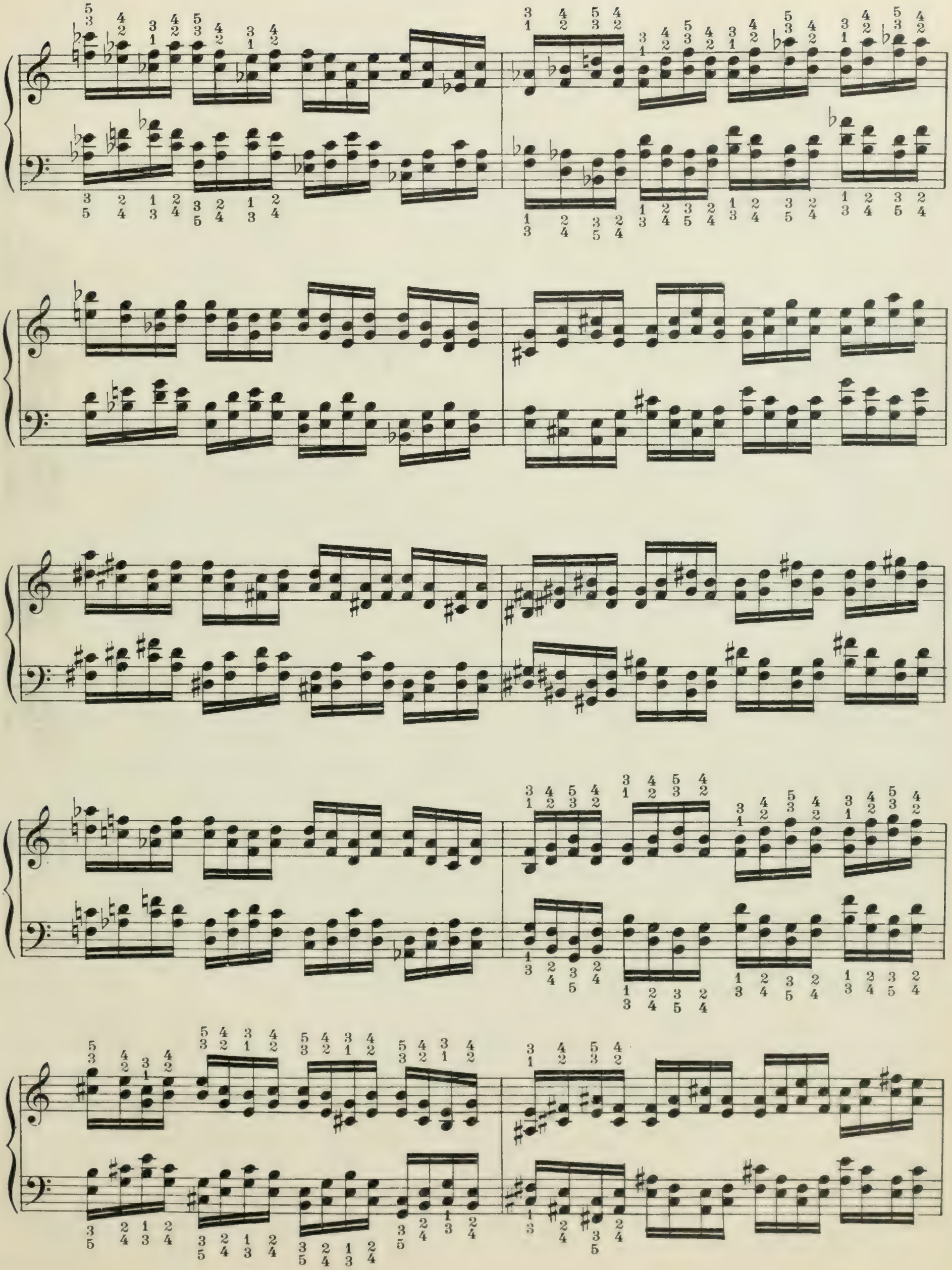
El estirar y contraer la mano alternativamente da por resultado mayor extensión y flexibilidad. Se tocará algo más aprisa que los ejercicios anteriores.

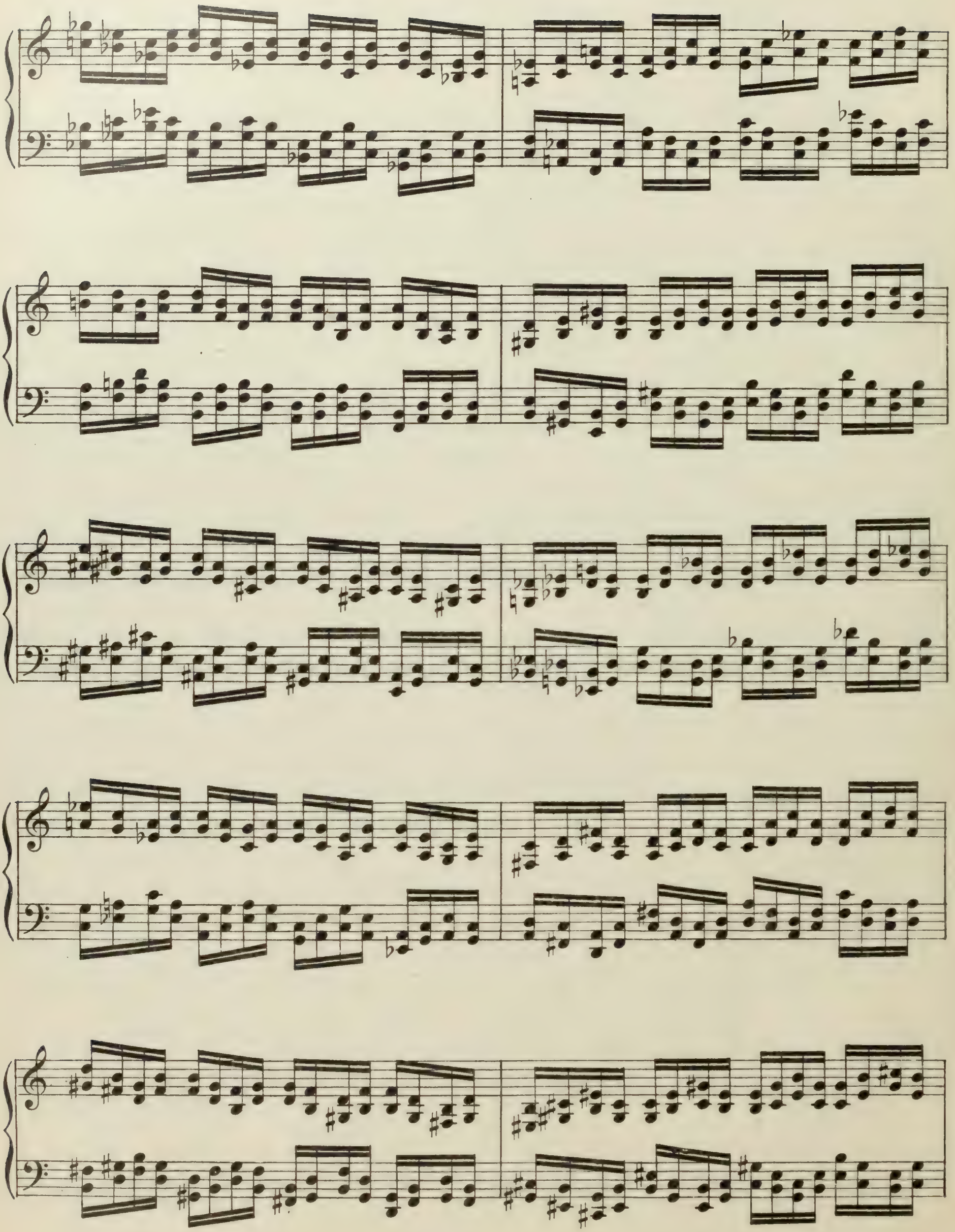
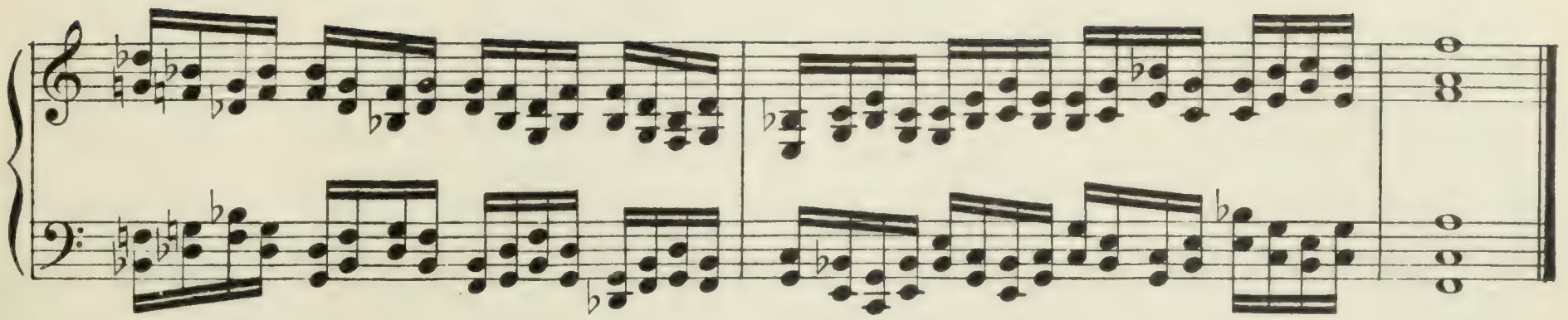


Difficult, but it gives great strength to every muscle of the hand. Play Andante, legato and loud.

Schwer, gibt aber jedem Muskel der Hand grosse Kraft. Andante, legato und kräftig zu spielen.

Difficile, mais donne une grande force à tous les muscles de la main. Jouez Andante, legato et fort.

Difícil, pero da gran fuerza a todos los músculos de la mano. Tóquese Andante, ligado y fuerte.





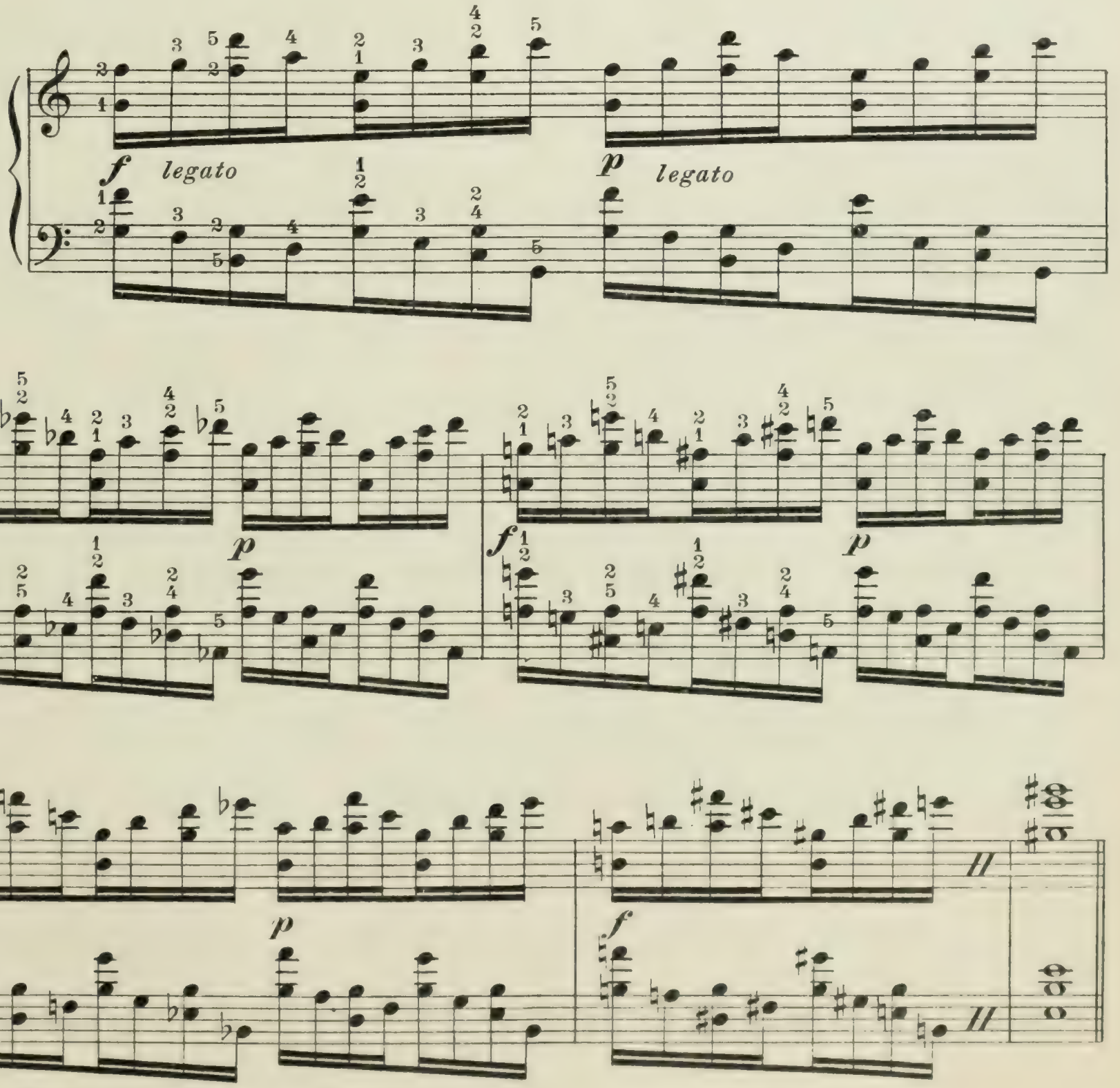
The arm should move back and forth with ease, in order to lighten the strain.

Der Arm soll leicht hin und her schwingen, um die Streckung zu erleichtern.

Le bras doit se mouvoir aisément, pour aider et diminuer l'effort d'extension.

El brazo deberá moverse con facilidad, para ayudar y disminuir el esfuerzo de la extensión.

Nº 10



An effective exercise, not only for stretching the hand but also for making supple the thumb and the muscles of the forearm.

Eine wirkungsvolle Übung, nicht allein für Streckung der Hand, sondern auch für Gelenkigkeit des Daumens und der Vorderarmmuskeln.

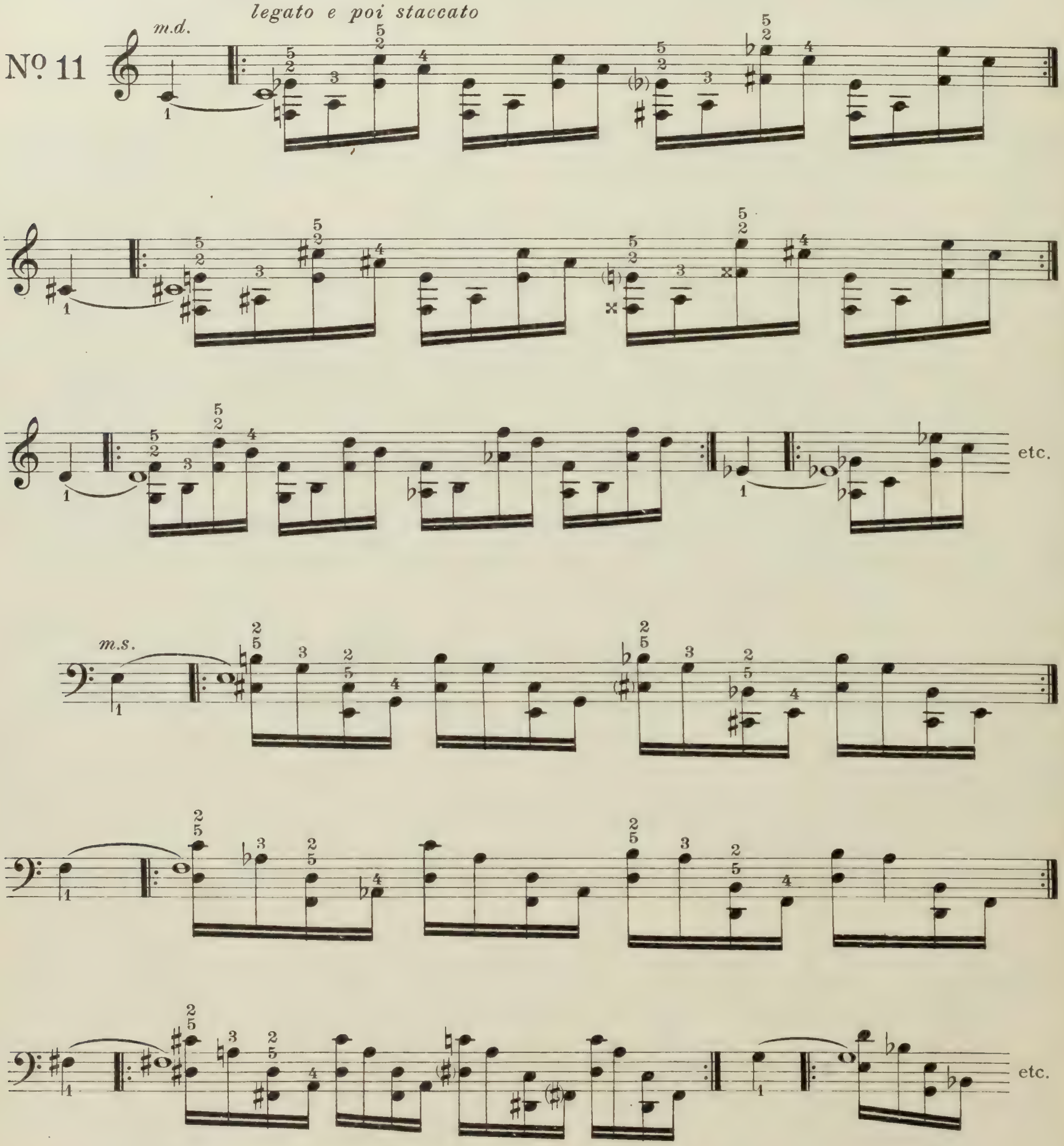
Un exercice efficace, non seulement pour l'extension de la main, mais aussi pour la souplesse du pouce et des muscles de l'avant-bras.

Ejercicio eficaz, no sólo para la extensión de la mano, sino también para la flexibilidad del pulgar y de los músculos del antebrazo.

Nº 11

legato e poi staccato

m.d.



m.s.

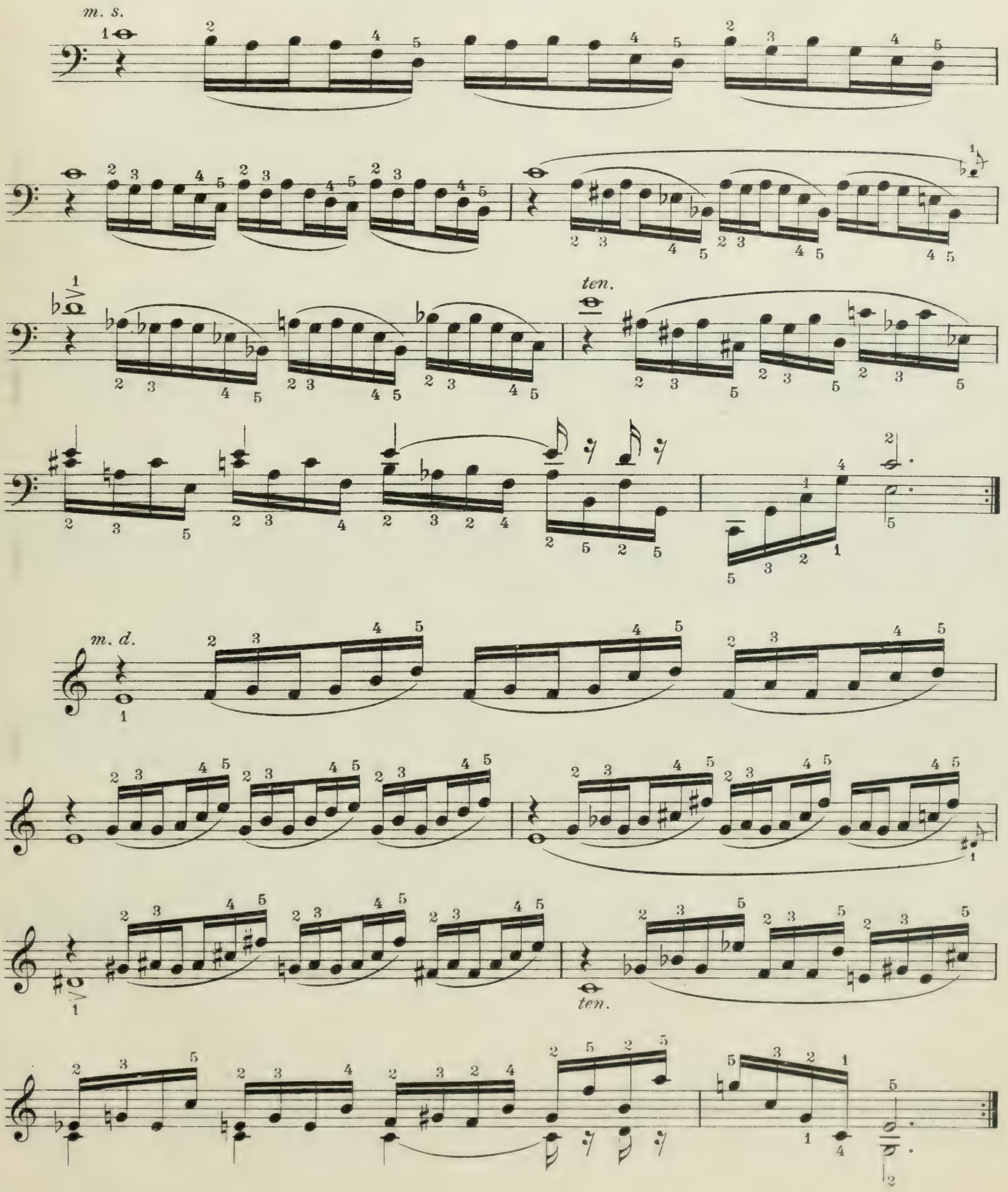
FERRUCCIO BUSONI

Original exercises, expressly written for this work.

Originalübungen, eigens für dieses Werk geschrieben.

Exercices originaux, écrits expressément pour cette oeuvre.

Ejercicios originales, escritos especialmente para esta obra.



Original exercises, expressly written for this work, by

Originalübungen, eigens für dieses Werk geschrieben, von

Exercices originaux écrits expressément pour cette oeuvre, par

Ejercicios originales, escritos especialmente para esta obra, por

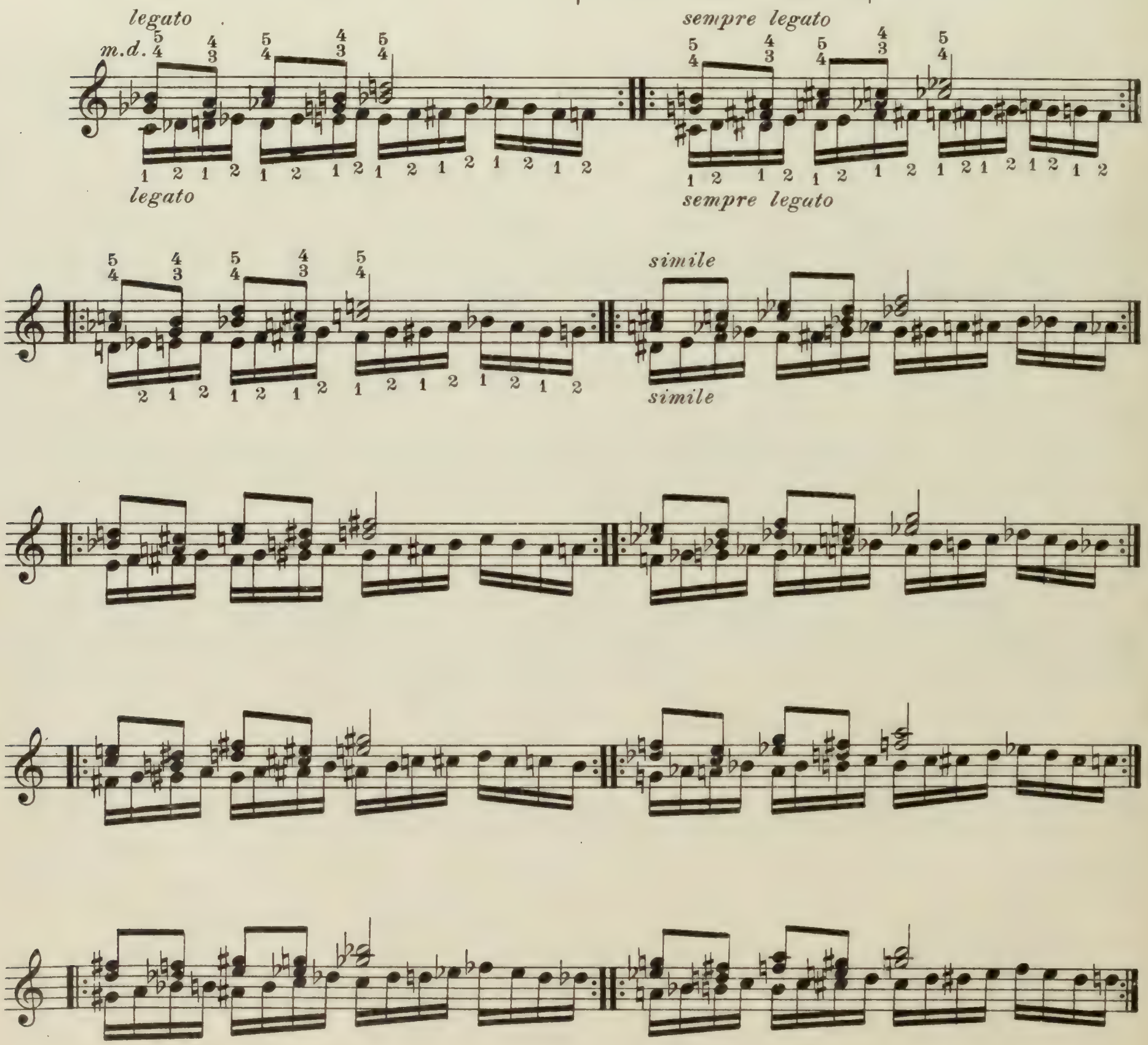
ALFRED CORTOT

Although the following exercise seems meant for the thumbs yet as an exercise of extension it is of the greatest value for the third, fourth and fifth fingers. (A.J.)

Obgleich die folgende Übung für den Daumen zu sein scheint, so ist sie doch als Streckübung für den dritten, vierten und fünften Finger von höchster Wirksamkeit. (A. J.)

Quoique l' exercice suivant semble être destiné aux pouces, il est néanmoins de la plus grande valeur, comme exercice d'extension, pour les troisièmes, quatrièmes et cinquièmes doigts. (A.J.)

Aunque el siguiente ejercicio parece haber sido escrito para los pulgares, tiene, sin embargo, grandisimo valor como ejercicio de extensión interdigital para los dedos tercero, cuarto y quinto (A.J.)



legato
m.s.
legato
sempre legato
simile
simile
sempre legato

LEOPOLD GODOWSKY

Original exercises, expressly written for this work.

To be practiced *Lento, Moderato, Allegro* and *p, mf, f.* *(A.J.)*

Originalübungen, eigens für dieses Werk geschrieben.

Übe in Lento, Moderato, Allegro *und* *p, mf, f.* *(A.J.)*

Exercices originaux, écrits expressément pour cette oeuvre.

Étudiez *Lento, Moderato, Allegro* et *p, mf, f.* *(A.J.)*

Ejercicios originales, escritos especialmente para esta obra.

Estúdiense en Lento, Moderato, Allegro *y con los matices* *p, mf, f.* *(A.J.)*

1

2

3

Rosenthal-Schytte, *) School of Modern Pianoforte Virtuosity
Schule des höheren Klavierspiels

etc. etc. etc.

etc. etc. etc.

20934 *) Published with permission of Adolph Fürstner, Berlin W. 10, Copyright 1892 by O. B. Boise.

CARL TAUSIG*)

(*p–mf–f*)

etc.

(*p*) *mf* (*f*)

etc.

(*p*) *mf* (*f*)

(*p*)

etc.

20934 *) Published by permission of Heinrichshofen Verlag Magdeburg

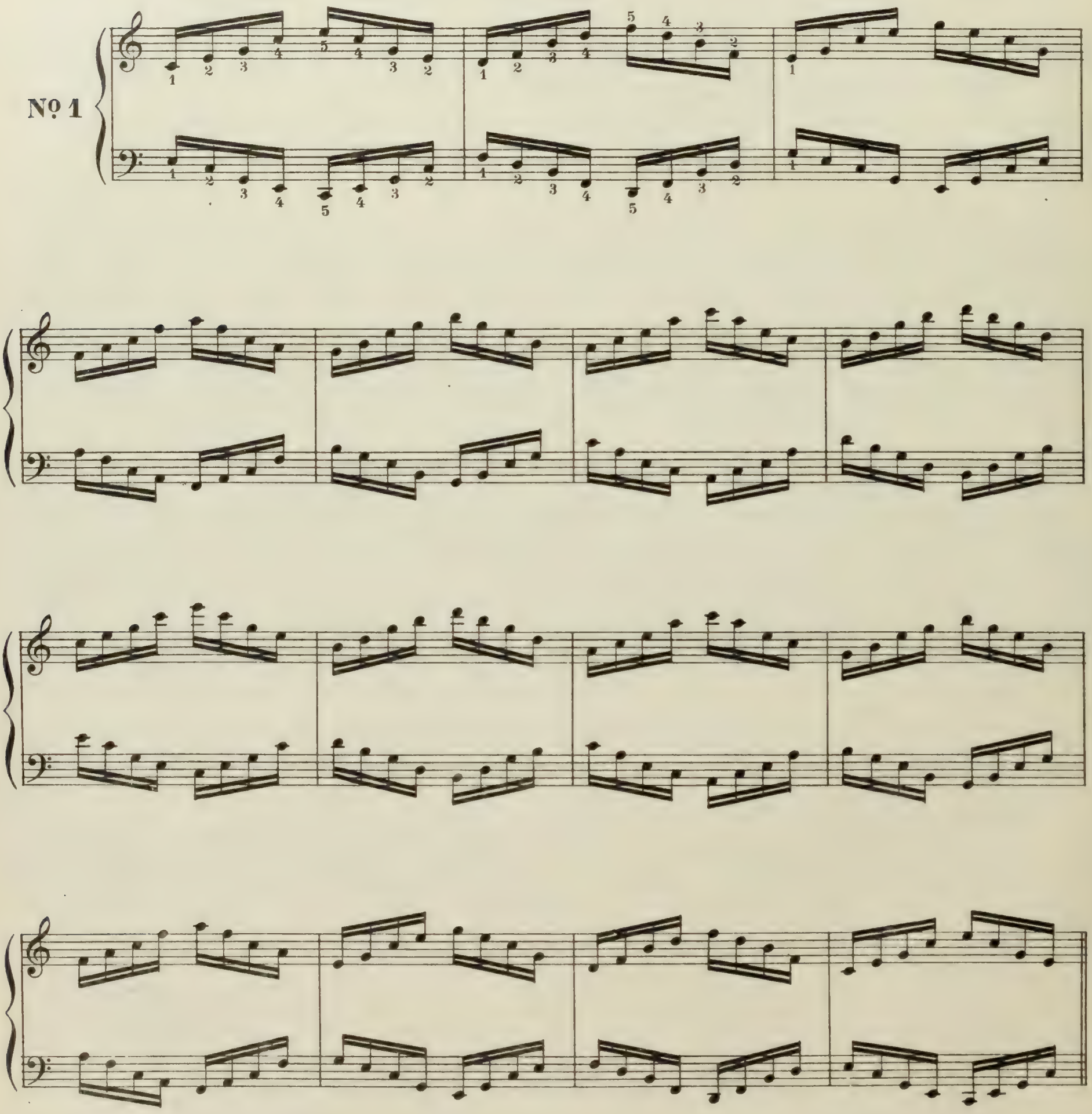
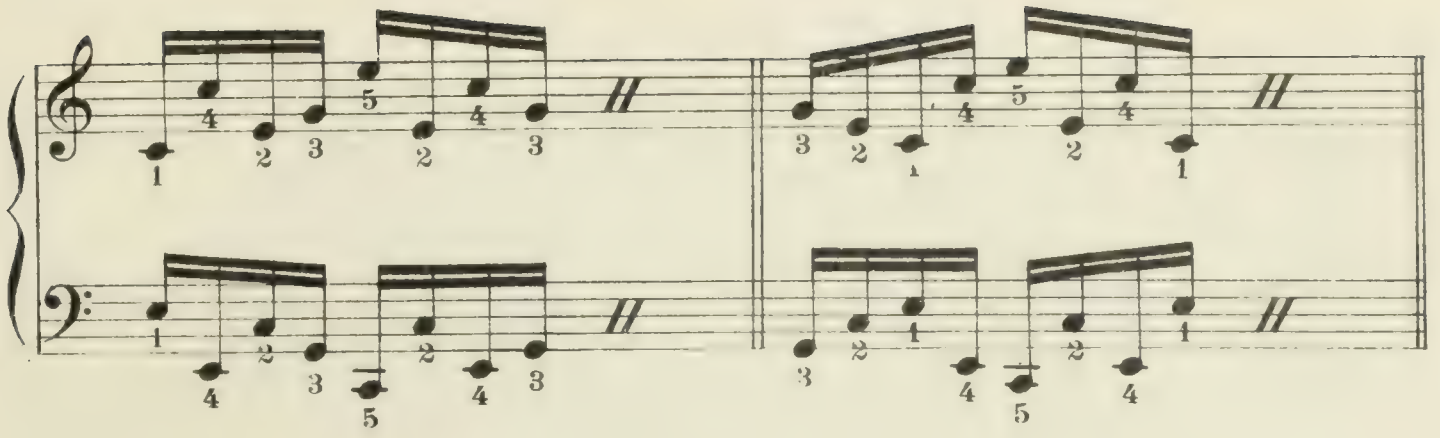
I. Philipp recommends that all the exercises be practised in the manner of Nº 1; they should be transposed in all keys.

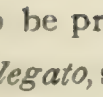
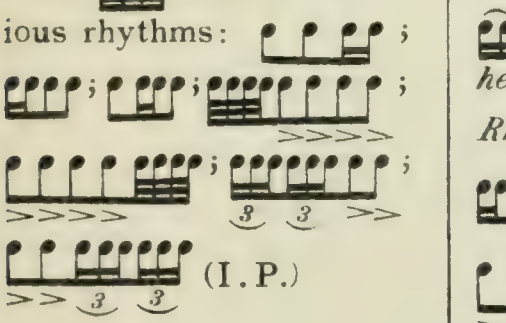
I. Philipp empfiehlt, dass alle Übungen in derselben Weise wie Nº 1 gespielt werden; die Übungen sollen nach allen Tonarten transponiert werden.

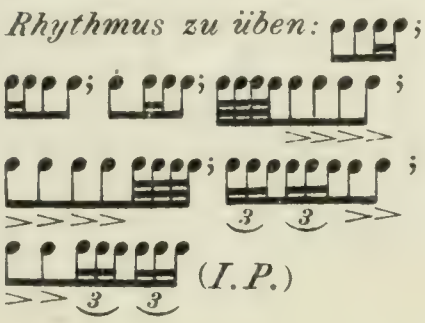
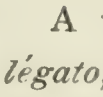
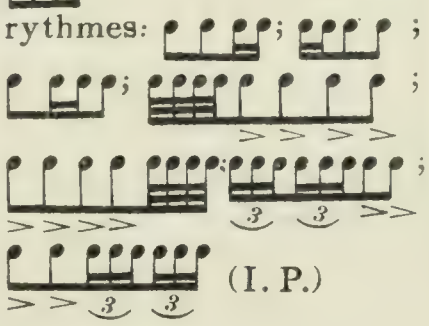
I. Philipp recommande que tous les exercices soient travaillés d'après le Nº 1; on pourra les transposer dans tous les tons.

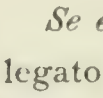
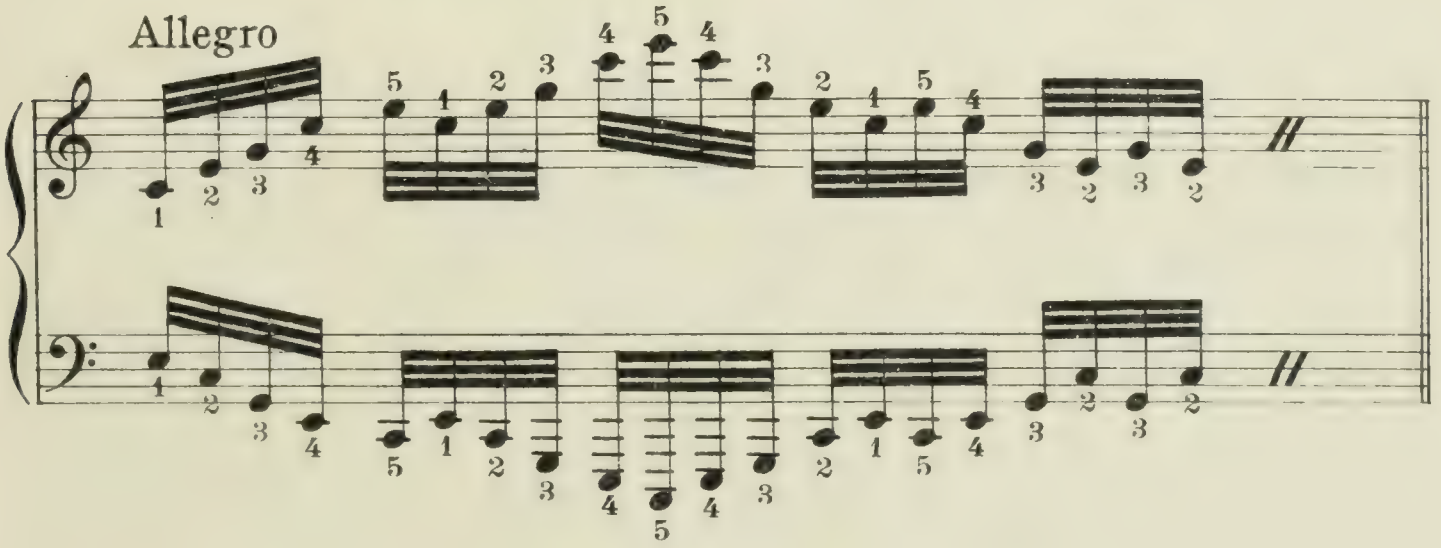
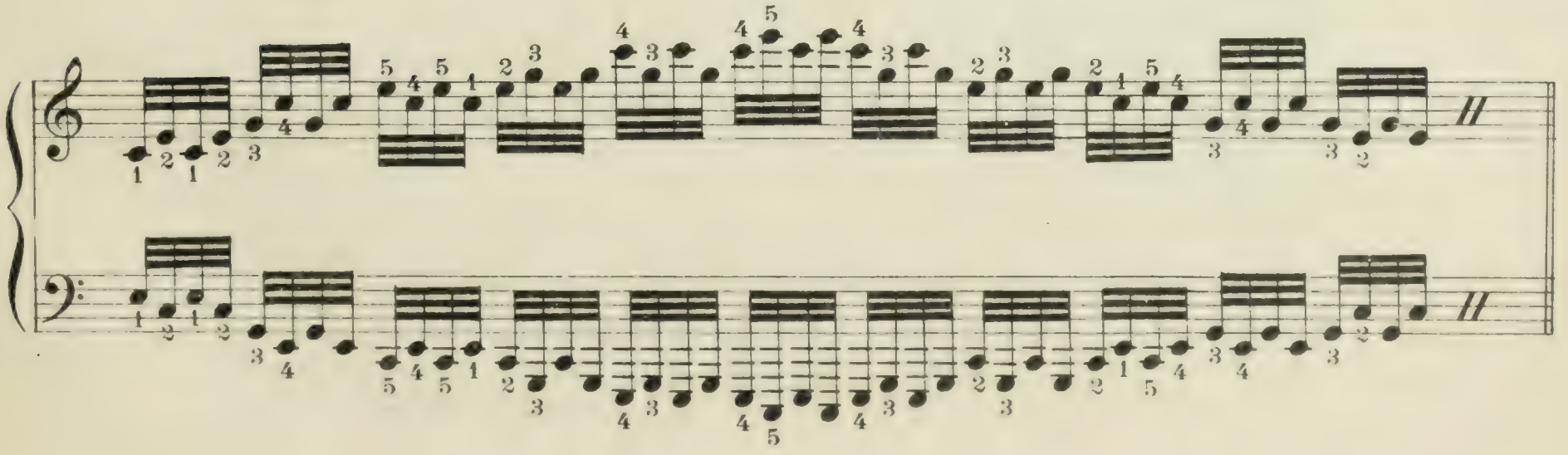
I. Philipp recomienda que se estudien todos los ejercicios según el modelo Nº 1; transpórtense los ejercicios a todos los tonos.

Nº 1



To be practised *staccato, legato,* slurred in pairs thus:  and with various rhythms:  (I. P.)

Staccato *und* legato, *desweiteren in Gruppen von zwei geschleiften Noten:* *sowie mit nachstehendem verschiedenartigem Rhythmus zu üben:* *(I. P.)*

A travailler *staccato, légato,* lié **2** par **2**, ainsi:  et avec divers rythmes:  (I. P.)

Se estudiará staccato, legato, *en grupos de dos notas ligadas:*  *y con varios ritmos:* *(I. P.)*

LEOPOLD GODOWSKY

MORIZ ROSENTHAL

Exercises with Fixed Position of the Hand

Übungen mit Stillstehender Hand

Exercices de Position Fixe

Ejercicios de Posición Fija

20934

Exercises with fixed position of the hand.

They are extremely valuable for developing the individual strength of the fingers, and also the strength of the hands and arms, and no piano student can afford to neglect them. However, care must be shown in practising them to avoid stiffness and lameness. The usual position given in the older piano methods was:

Übungen mit stillstehender Hand.

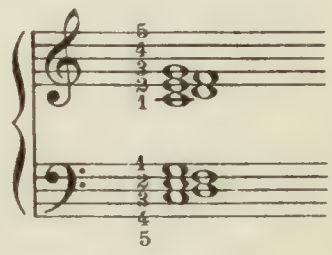
Sie sind ungemein nützlich um die individuelle Kraft der Finger, der Hand und der Arme zu entwickeln und sollten von keinem Klavierschüler vernachlässigt werden. Dennoch muss man Sorgfalt beim Üben derselben anwenden, um Steifheit und Lahmgefühl zu vermeiden. Die gebräuchlichste Stellung in den älteren Klaviermethoden war:

Exercices de position fixe.

Ils sont de grande valeur pour développer la force individuelle des doigts et celle de la main et du bras, et aucun élève de piano ne devrait négliger de les travailler. Pourtant, il faut faire attention en les étudiant, d'éviter la raideur et le surmenage. La position usuelle donnée dans les vieilles méthodes de piano était:

Ejercicios de posición fija.

Son de gran valor para desarrollar la fuerza individual de los dedos y la de la mano y del brazo, y, por lo tanto, ningún discípulo de piano debiera descuidarlos. Sin embargo, es menester tener cuidado, al estudiarlos, de no contraer con rigidez, ni de rendir de cansancio los músculos. La posición usual dada en los antiguos métodos de piano era:



In this position the separate fingers were made to strike the keys a number of times successively, whereby no result could be obtained in the matter of making the ligaments between the fingers supple and active, and of giving speed and elasticity to the fingers. Only a comparatively small degree of strength could be gained in that manner. In this kind of fixed position the best results are obtained by the etude given by Clementi in his *Gradus ad Parnassum:*

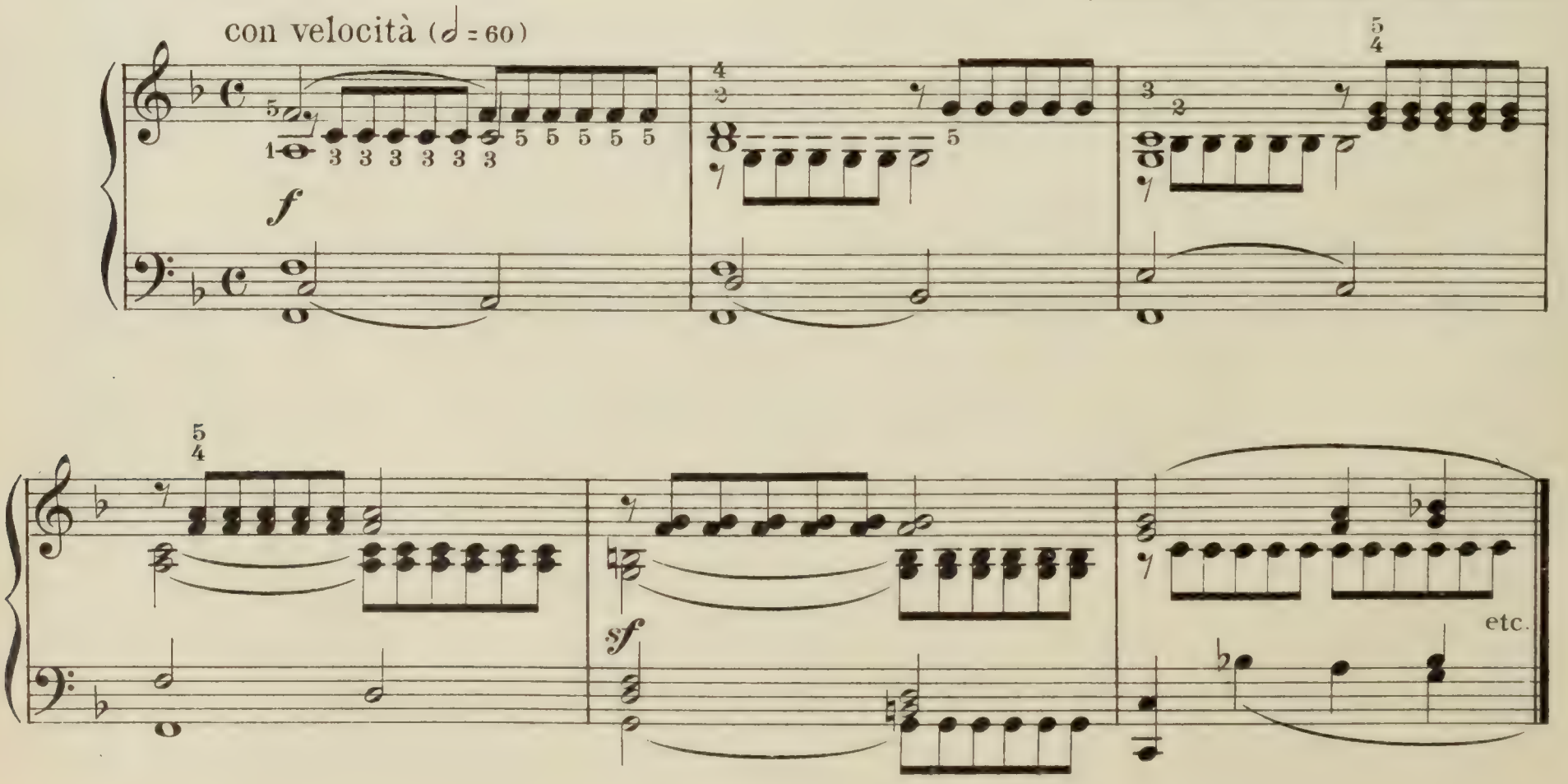
und man verlangte nur, dass die Finger mehrmals hintereinander die Tasten anschlagen, wobei die Bindeglieder zwischen den Fingern nicht geschmeidig und selbstständig, den Fingern selbst keine Geschwindigkeit und Elastizität gewährt und nur wenig Kraft gewonnen wurde. Bei dieser Art von Übungen mit stillstehender Hand ergiebt die Etude, welche man bei Clementi in seinem Gradus ad Parnassum *findet die besten Resultate:*

et les doigts devaient frapper la touche un certain nombre de fois, l'un après l'autre ce qui n'augmente ni la flexibilité et activité des ligaments entre les doigts, ni la rapidité et souplesse des doigts eux mêmes et augmente très peu la force. De cette sorte d'exercices de position fixe, les meilleurs résultats sont obtenus par l'Etude donnée par Clementi dans son *Gradus ad Parnassum:*

y los dedos debían herir la tecla cierto número de veces, uno después del otro, lo cual no aumenta ni la flexibilidad y actividad de los ligamentos entre los dedos, ni la rapidez y soltura de los dedos mismos, y aumenta muy poco la fuerza.

De esta clase de ejercicios de posición fija, los mejores resultados los dá el estudio de Clementi, en su Gradus ad Parnassum:

Gradus ad Parnassum . *M.Clementi*



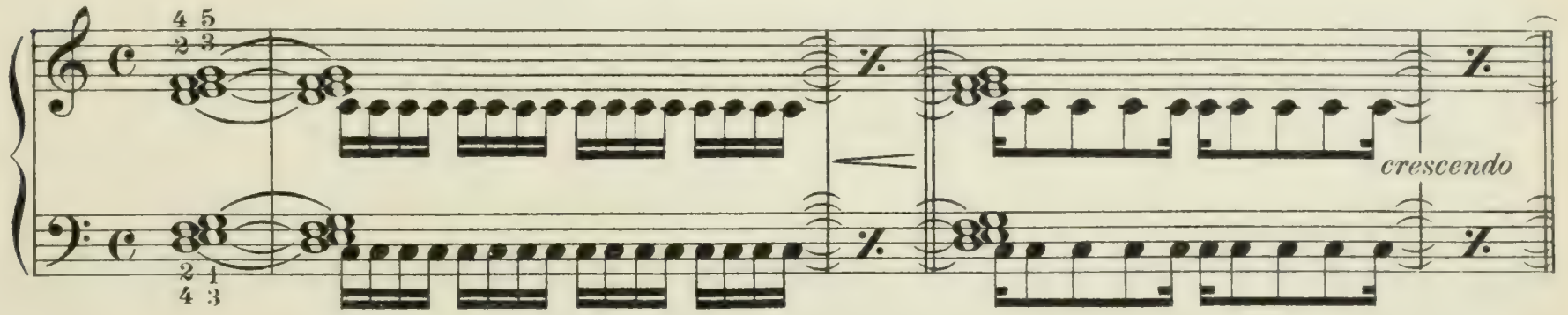
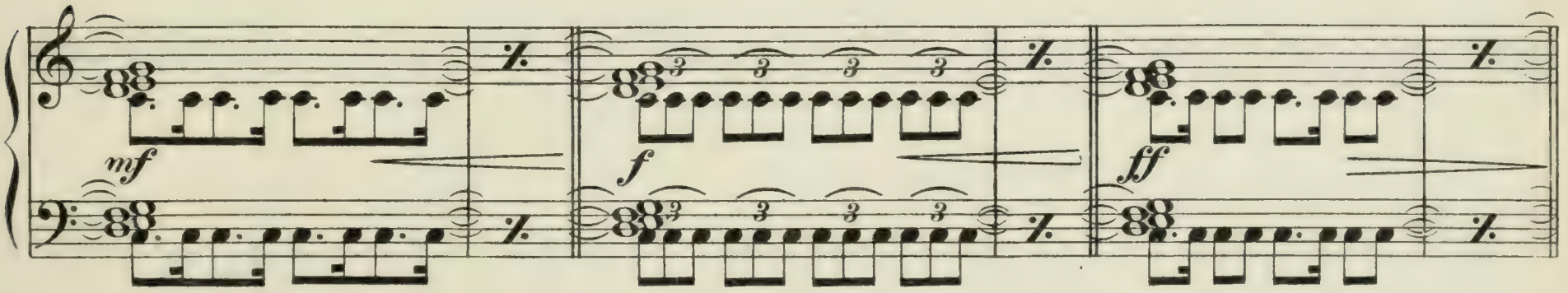
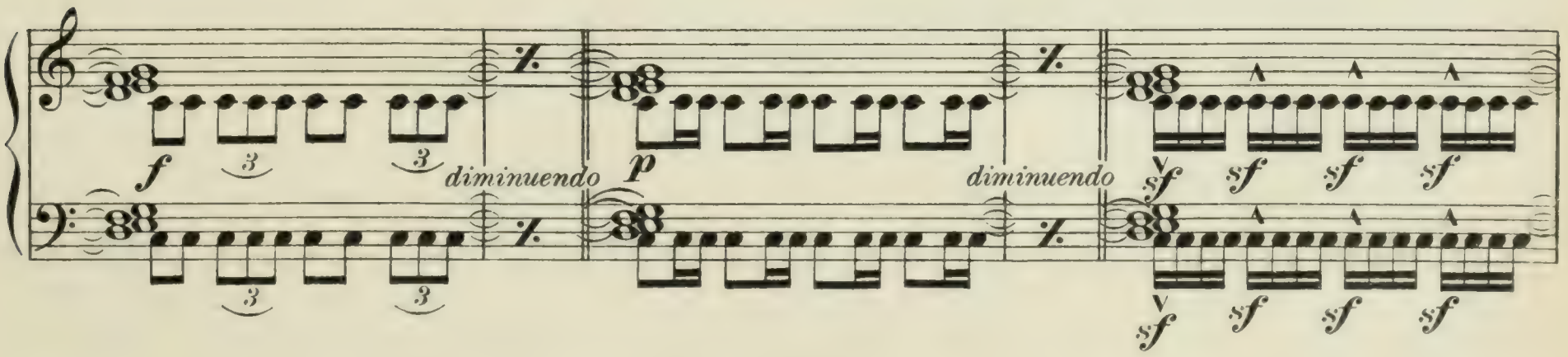
In his "Technical Studies" Franz Liszt gives new life to the exercise with fixed position of the hand, by the excellent device of employing various rhythms and shadings, both in legato and in staccato. It is an especially fine exercise and I strongly recommend its practice:

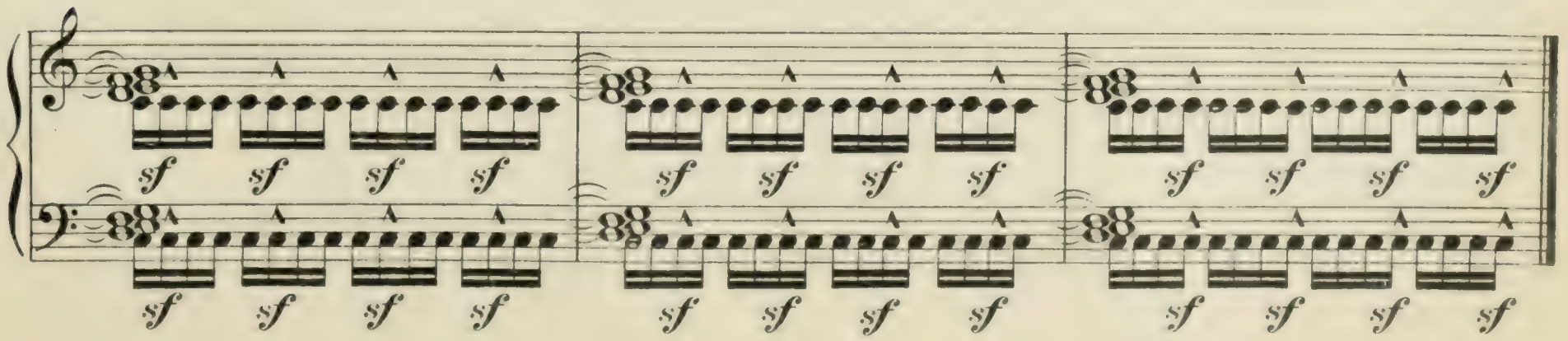
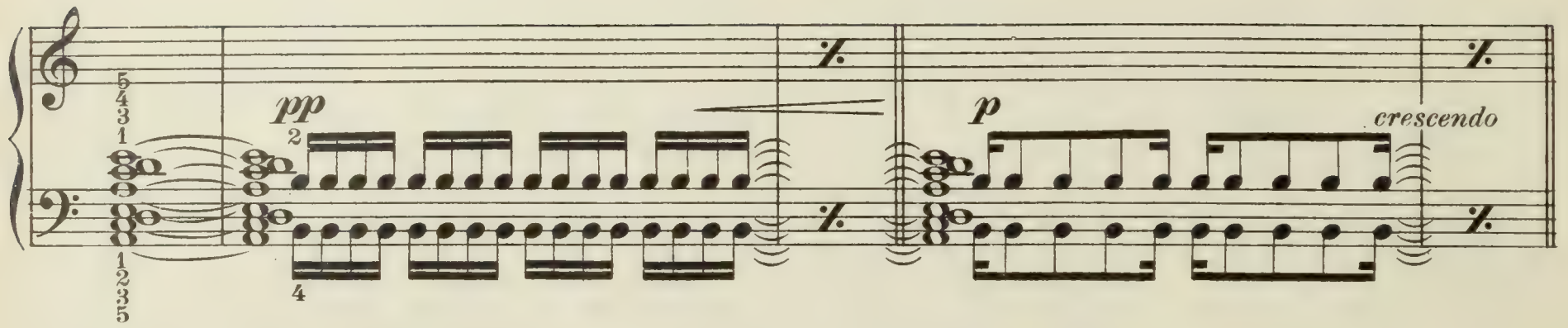
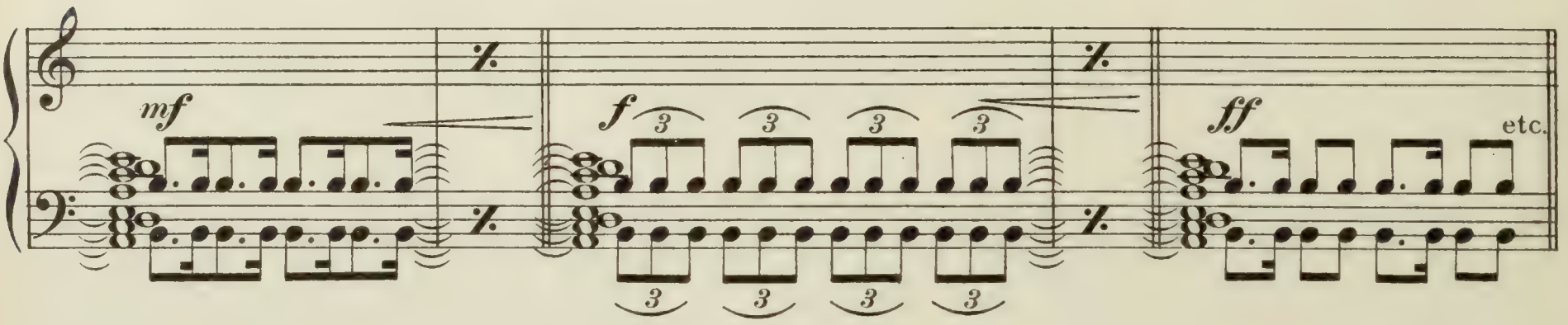
Franz Liszt gibt in seinen "Technische Studien" den Übungen mit stillstehender Hand neues Leben, indem er den vorzüglichen Einfall hat, verschiedene Rhythmen und Schattierungen im legato und im staccato anzuwenden. Es sind dies ausgezeichnete Übungen, welche ich auf das beste empfehle.

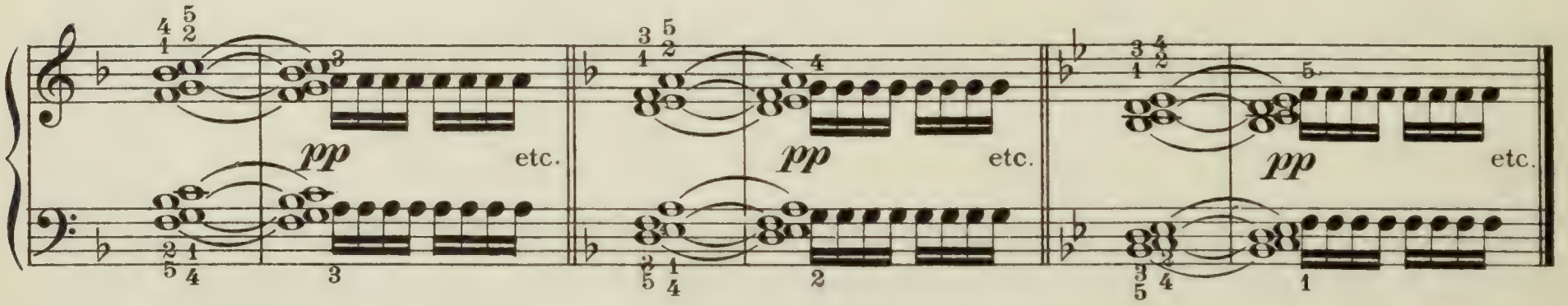
Dans ses *Études Techniques* Liszt infuse une vie nouvelle aux exercices de position fixe en employant l'excellente idée de rythmes différents, en légato comme en staccato. Ce sont des exercices excellents et je recommande qu'on les étudie.

En sus Estudios Técnicos, *Liszt da vida nueva a los ejercicios de posición fija empleando la excelente idea de ritmos diferentes, en* legato *como en* staccato. *Son ejercicios magníficos y recomiendo que se estudien.*

Technical Studies | *Technische Studien* | Études Techniques | *Estudios Técnicos*

FRANZ LISZT





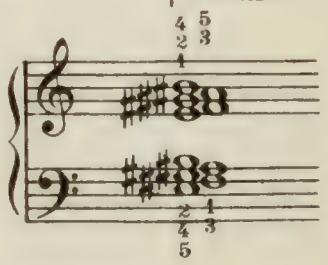


Chopin gave his pupils the following fixed position, for lifting the fingers individually:

Chopin gab seinen Schülern die folgende bestimmte Handstellung um die Finger einzeln zu heben:

Chopin donnait a ses élèves la position fixe suivante, pour lever les doigts seuls:

Chopin daba a sus discípulos la posición fija siguiente para levantar los dedos solos:



Chopin

It keeps the position of the hand remarkably even, but in spite of the use of various rhythms (which Chopin did not give,) it is not apt to bring about especially good results.

Other teachers have thought fit to select a very extended position, employing the old style of monotonous repetition of separate finger strokes:

So bleibt die Lage der Hand besonders gleichmässig, aber diese Art selbst, ist beim Gebrauch verschiedener Rhythmen (die Chopin nicht angab) wenig geeignet, besondere Resultate zu erzielen.

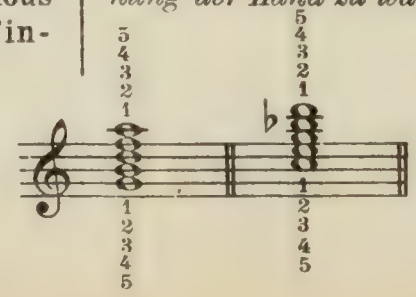
Andere Pädagogen haben es für gut befunden Positionen mit grosser Ausdehnung der Hand zu wählen:

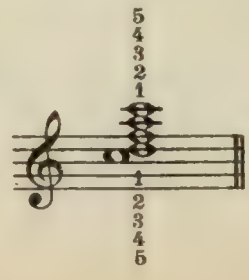
Elle garde la main placée d'une façon égalisée remarquable, mais même en faisant usage de rythmes différents, (que Chopin ne donnait pas) elle est peu apte à produire des effets marqués.

D'autres auteurs pédagogiques ont trouvé bon de choisir des positions très étendues:

Esta posición mantiene la mano muy igual, pero aun si con ella se usan diferentes ritmos (lo que Chopin no pedía) es poco apropiada para producir efectos notables.

Otros autores pedagógicos han ido hasta escojer posiciones exajeradamente abiertas:



Brassin

Zarembski

but these are obviously suitable only for abnormally large hands and even for them the danger of over-stretching and thereby doing harm is pronounced.

The following position I have found to be one of the best. Its stretch is enough to strengthen the hand and the forearm, while the various rhythms are calculated to develop elasticity as well as speed. The idea of playing the nearest and the farthest key, with the same finger, is not found in any of the authors cited, and is invaluable for gently extending and giving strength and flexibility to the ligaments between the fingers. It also develops the side motion of the fingers, which is usually neglected in piano playing, but which relieves fatigue and stiffness. Hands unable to strike the full diminished seventh chord with repetition of the lowest note *easily* should *not attempt* to use it for practice, but should employ the second position given. One must not think that by so doing less will be accomplished.

Hold the keys pressed down with enough firmness not to allow the keys to rise; but without exaggerated force. While exerting this firmness in the fingers *be sure that your wrist and arm are kept flexible and relaxed.* Do not raise the wrist, and keep the knuckles slightly elevated.

Lift the fingers curved, not clutched, and strike the keys with decision. The muscle that governs each finger should be firm and hard at the moment of striking, and supple and relaxed when the finger is being lifted.

aber sie sind natürlich nur für abnorm grosse Hände passend und selbst für solche ist die Gefahr der zu weiten Ausdehnung und Überanstrengung gross.

Ich habe die folgende Stellung als eine der besten gefunden. Sie spannt die Hand genügend, um sie, sowie den Vorderarm, kräftig zu machen, während die verschiedenen Rhythmen dazu berechnet sind, sowohl Elastizität als auch Geläufigkeit zu entwickeln. Die Idee, mit demselben Finger die nächste und die entfernteste Taste anzuschlagen, wird bei keinem der zitierten Autoren gefunden und ist dabei von grösstem Wert sowohl für sanftes Strecken, als auch um den Bindegliedern zwischen den Fingern Kraft und Geschneidigkeit zu geben. Sie fördert auch die Seitenbewegung der Finger, die gewöhnlich beim Klavierspiel vernachlässigt wird, obgleich sie der Steifheit und Ermattung vorbeugt. Hände, welche nicht leicht *den vollen verminderten Septimenakkord mit der Verdopplung des Grundtones greifen können, sollten ihn* nicht *zum üben gebrauchen, sondern die zweite angegebene Position benützen, mit welcher genau dasselbe erreicht wird.*

Man halte die Tasten mit genügender Kraft niedergedrückt, damit sie nicht wieder emporkommen, dennoch ohne Übertreibung in der Kraftentfaltung. Während dieser starke Druck mit den Fingern ausgeübt wird, halte man das Handgelenk und den Vorderarm locker und lose. *Man hebe nicht das Handgelenk, halte aber die Knöchel der Finger etwas erhöht. Die Finger sollen gewölbt, nicht gekrümmt gehoben werden und müssen die Tasten mit Entschlossenheit anschlagen. Diejenigen Muskeln, welche die einzelnen Finger regieren, müssen fest und hart beim Anschlag sein, aber ganz locker und nachgiebig, wenn der Finger gehoben wird.*

mais elles ne se prêtent, évidemment, qu'à des mains d'une grandeur anormale, et même pour celles-ci il y a grand danger d'exagérer la tension et de produire des résultats fâcheux.

J'estime la position suivante comme une des meilleures. Elle étire la main assez pour la fortifier, ainsi que l'avant-bras, et les rythmes sont calculés de façon à développer élasticité et vitesse, en plus de la force. L'idée de jouer, avec le même doigt, la touche la plus proche et la plus éloignée ne se trouve dans aucun des auteurs cités; elle est du plus grand secours pour étirer doucement les ligaments entre les doigts et pour les rendre souples et forts. Elle développe aussi le mouvement latéral des doigts, généralement négligé dans le jeu du piano et qui, pourtant, empêche la fatigue et la raideur. Les mains qui ne peuvent pas *facilement* frapper l'accord entier de septième diminuée (avec répétition de la note basse) ne *doivent pas* s'en servir pour l'étude, mais prendront la seconde position indiquée, et on ne doit pas croire que pour cela on accomplira moins.

Enfoncez les touches avec fermeté; c'est-à-dire, déployez assez de force pour que les touches ne remontent pas, mais n'exagérez pas cette pression. Pendant que les doigts pressent les touches fermement *ayez soin que le poignet et l'avant-bras restent souples et détendus.* Ne levez pas indûment le poignet, et, par contre, gardez les articulations qui joignent les doigts à la main, un peu elevées.

Levez les doigts courbés, non pas crochus, et frappez les touches avec décision. Le muscle qui gouverne chaque doigt peut être dur au moment de frapper, mais devra être flexible et détendu lorsque le doigt se lève.

pero estas no se prestan, evidentemente, más que para manos de extensión anormal y aun para éstas queda el peligro de exagerar la tensión y dañar la mano.

Estimo la posición siguiente una de las mejores. Estira la mano bastante para fortalecerla, así como el antebrazo, y los ritmos están ideados de manera de desarrollar elasticidad y rapidez, además de fuerza. La idea de tocar, con un mismo dedo, la tecla más próxima y la más distante, no se encuentra en ninguno de los autores citados; es de grandísima ayuda para estirar suavemente los ligamentos entre los dedos y para darles flexibilidad y fuerza. Desarrolla también el movimento lateral de los dedos, el cual, de costumbre, se descuida al tocar el piano, y que, sin embargo, evita el cansancio y la rigidez. Las manos que no pueden herir con facilidad *el acorde entero de sétima disminuída (con repetición de la nota baja)* no deben *servirse de él para el estudio, sino tomar la segunda posición indicada, y no hay que figurarse que por eso se obtendrán resultados menos ventajosos.*

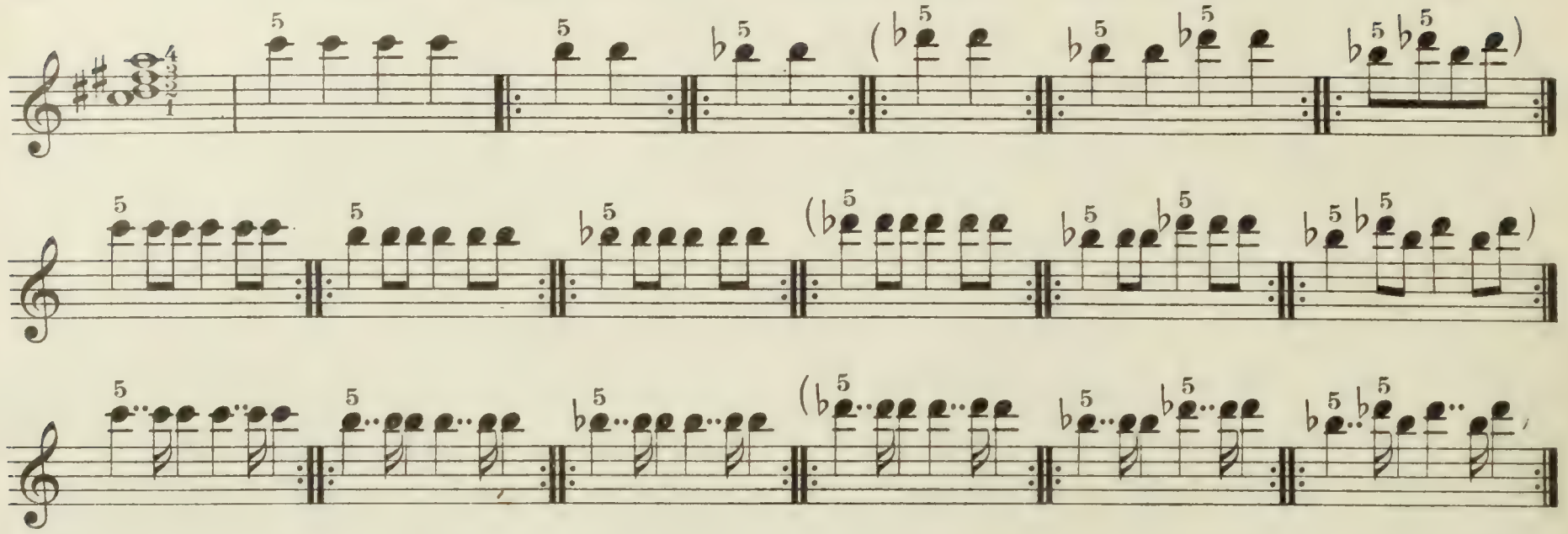
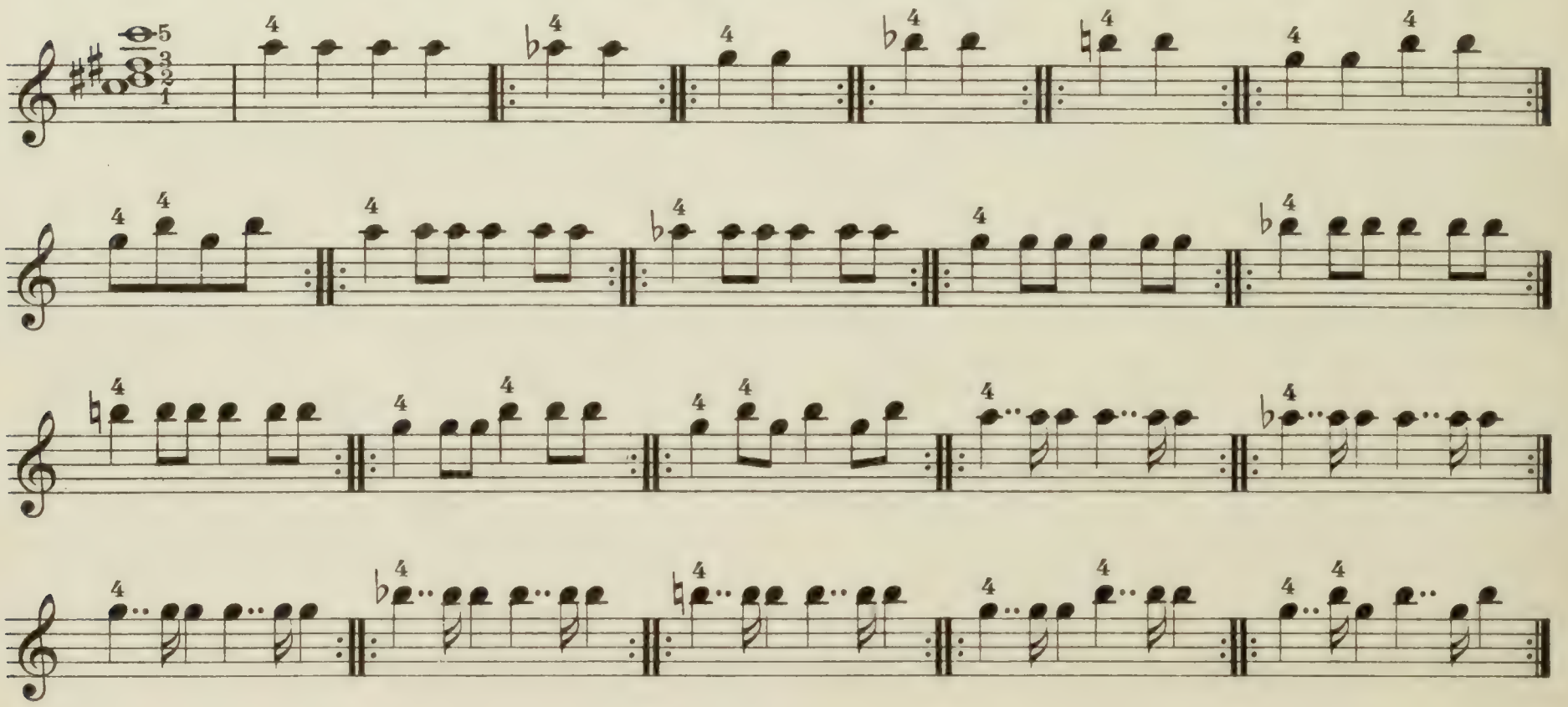
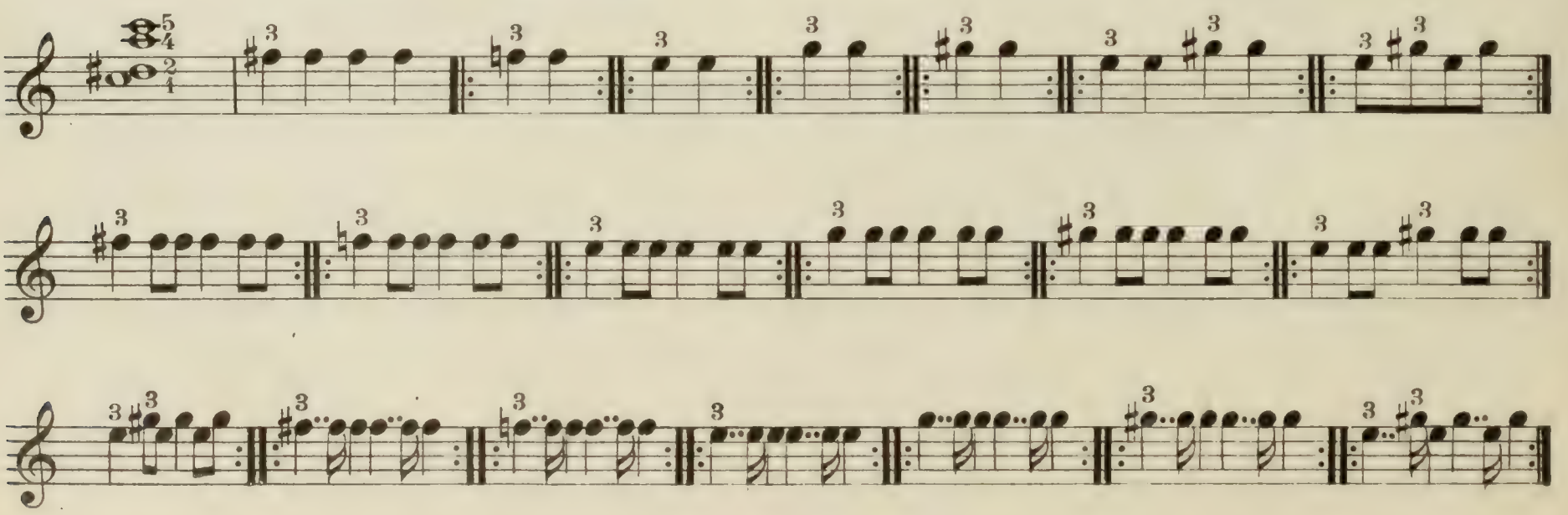
Húndanse las teclas con firmeza; es decir, con bastante firmeza para que no vuelvan a subir, pero sin exagerar la presión.

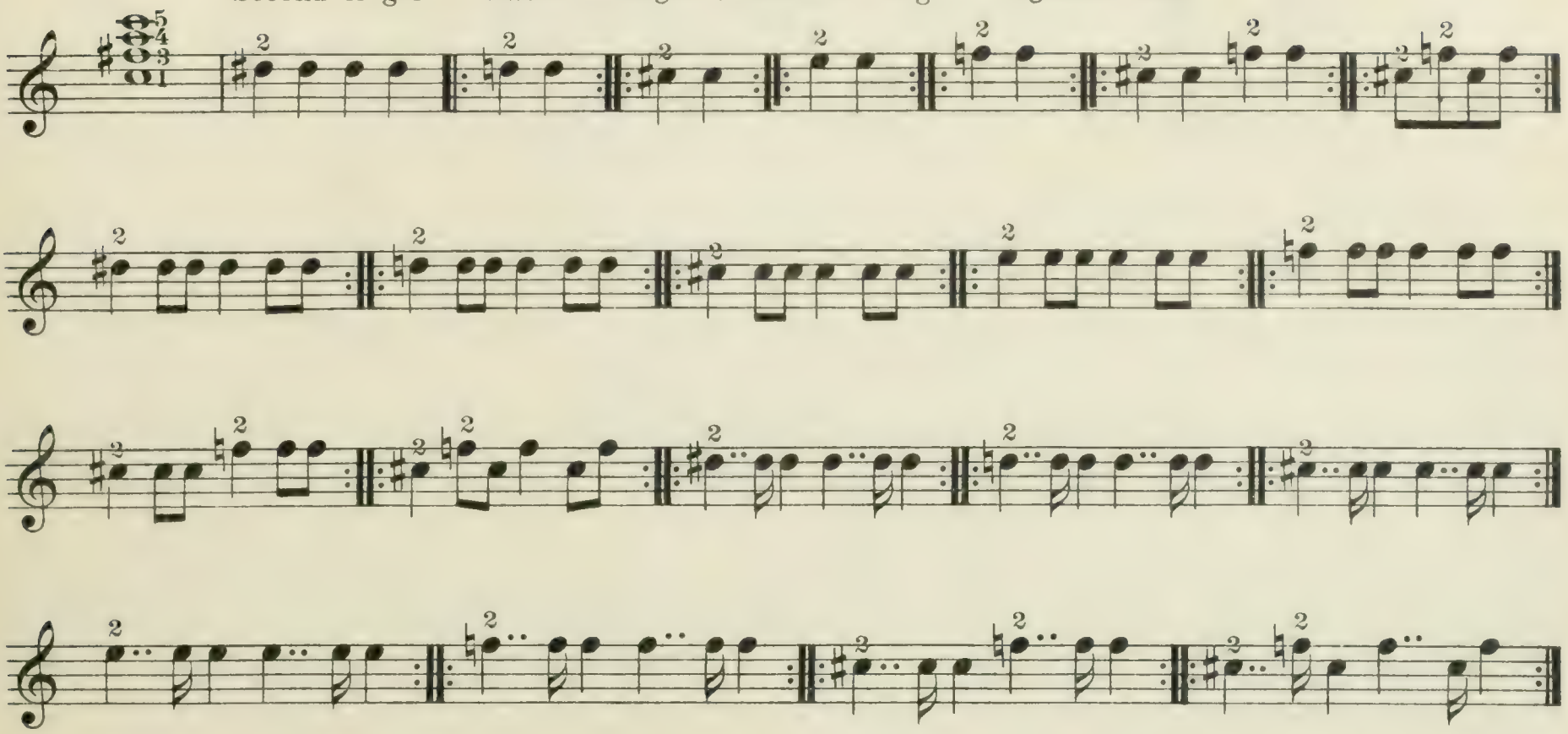
Al oprimir los dedos firmemente las teclas, cuídese de que la muñeca y el antebrazo queden flexibles y flojos.

No hay que levantar indebidamente la muñeca; pero procúrese que queden algo alzadas las articulaciones que unen los dedos a las manos.

Levántense los dedos algo encorvados, pero no demasiado, y hiérase las teclas con decisión. El músculo que rige cada dedo puede estar duro al momento de golpear, pero tiene que quedar flexible y flojo cuando se levanta el dedo.

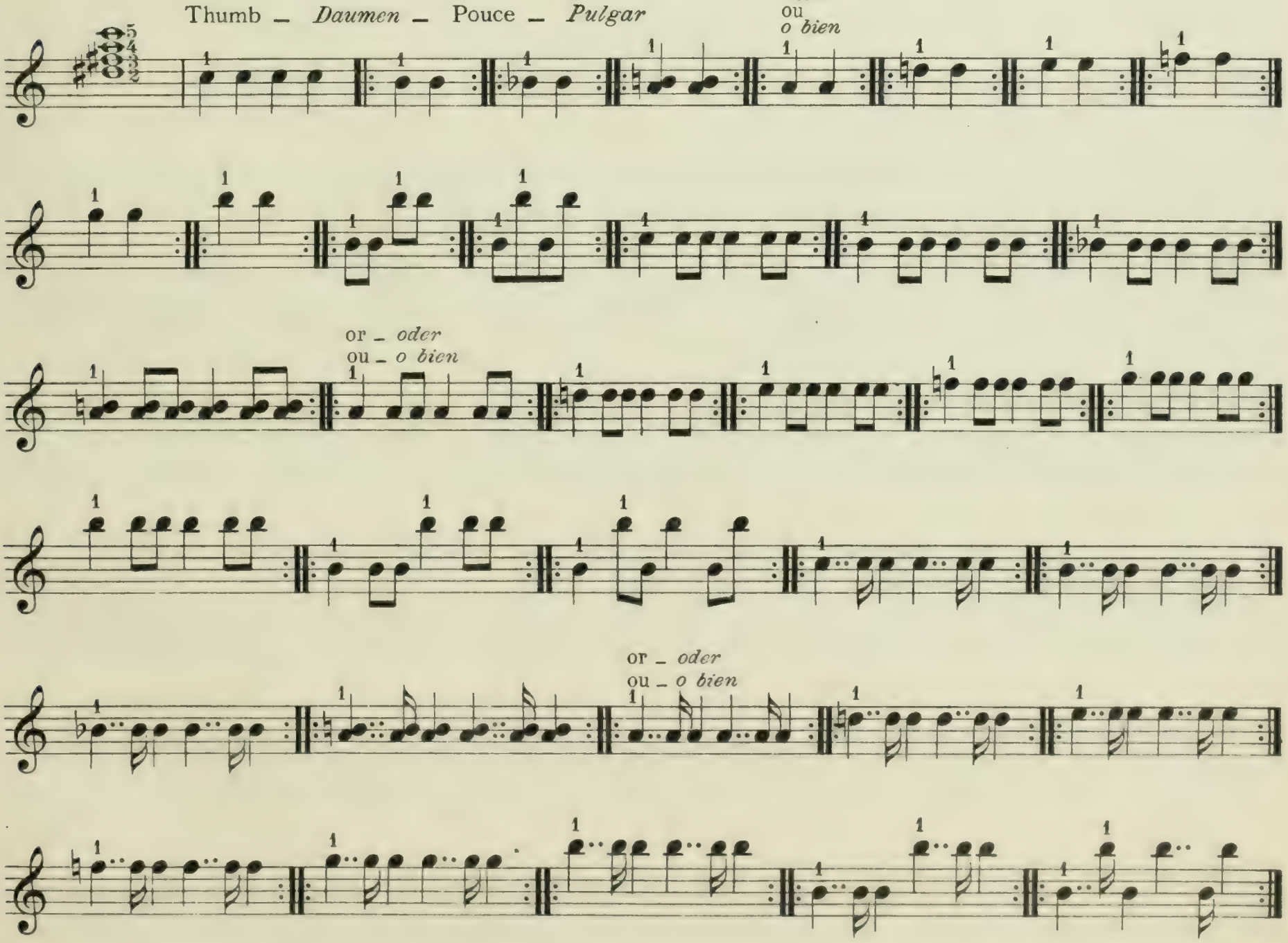
Right hand – *Rechte Hand* – Main droite – *Mano derecha*

Fifth finger – *Fünfter Finger* – Cinquieme doigt – *Quinto dedo*

Fourth finger – *Vierter Finger* – Quatrième doigt – *Cuarto dedo*

Third finger – *Dritter Finger* – Troisième doigt – *Tercer dedo*

Second finger – *Zweiter Finger* – Deuxième doigt – *Segundo dedo*



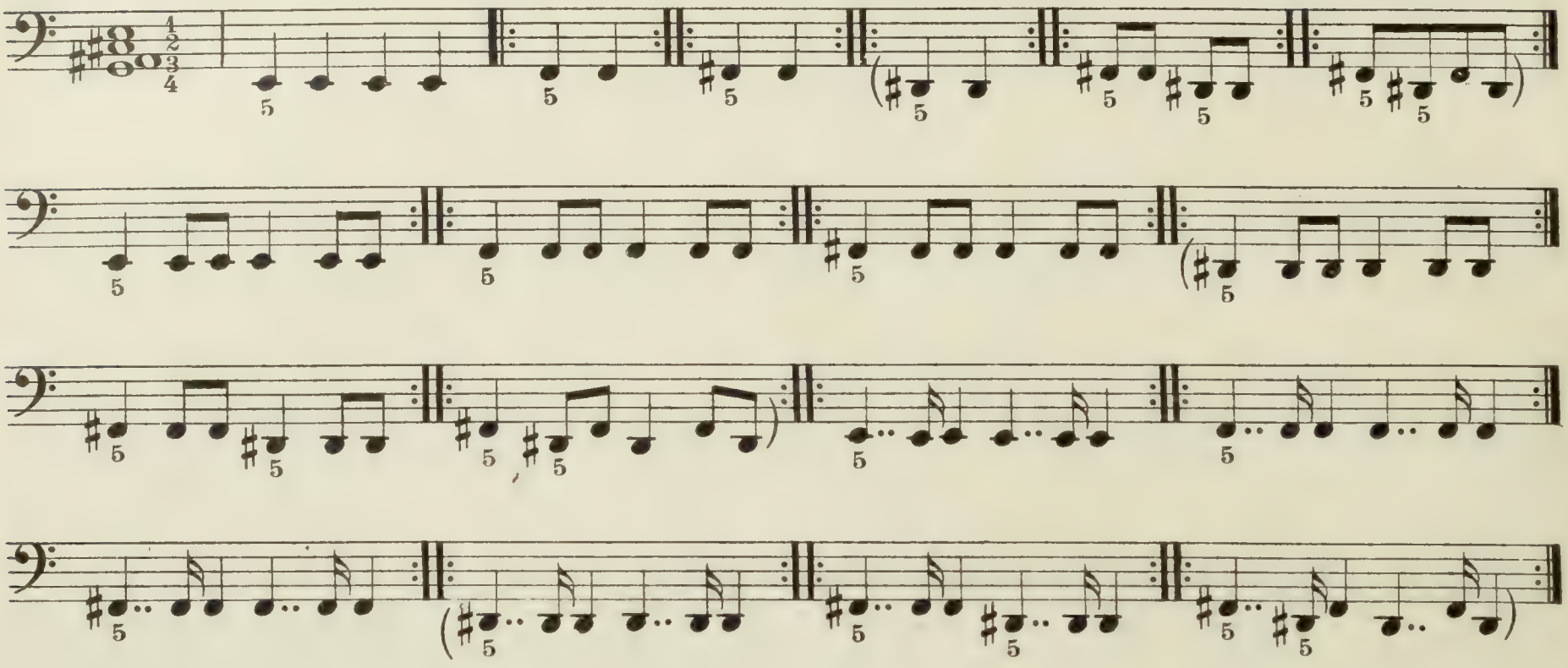
Thumb – *Daumen* – Pouce – *Pulgar*

or
oder
ou
o bien

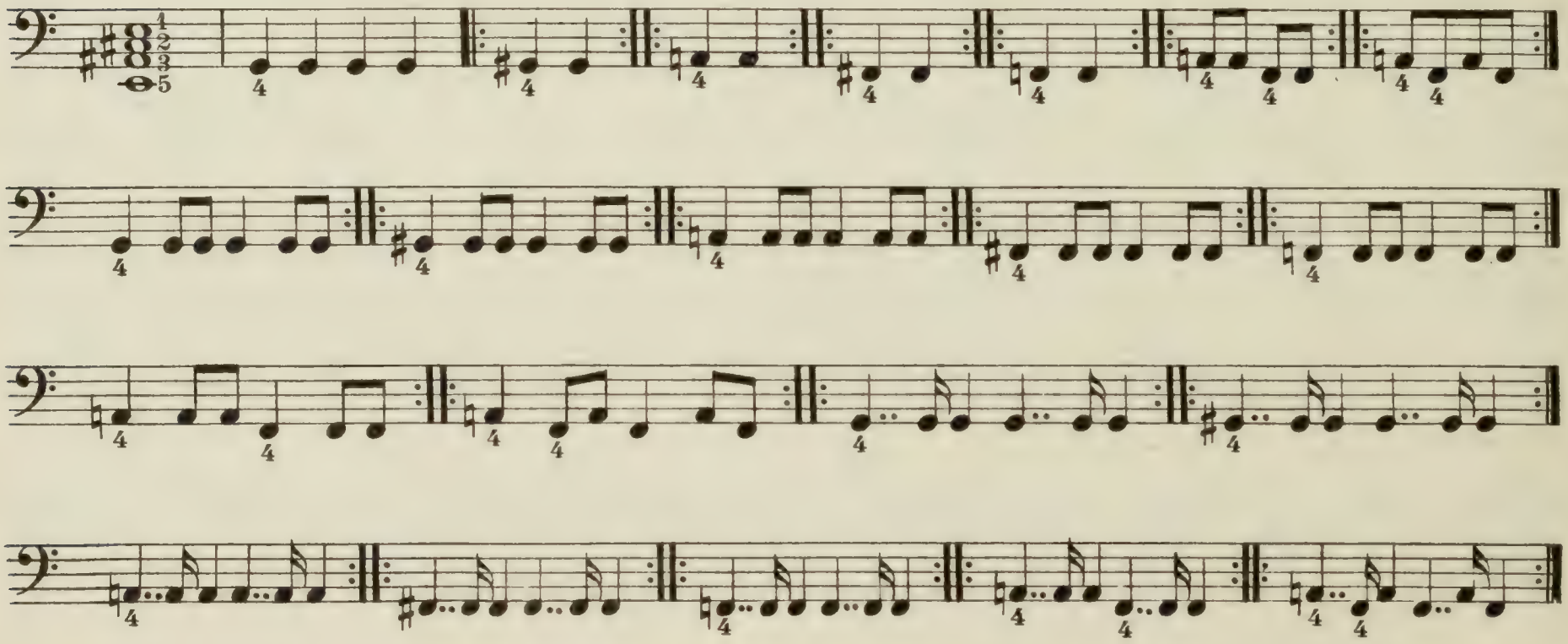


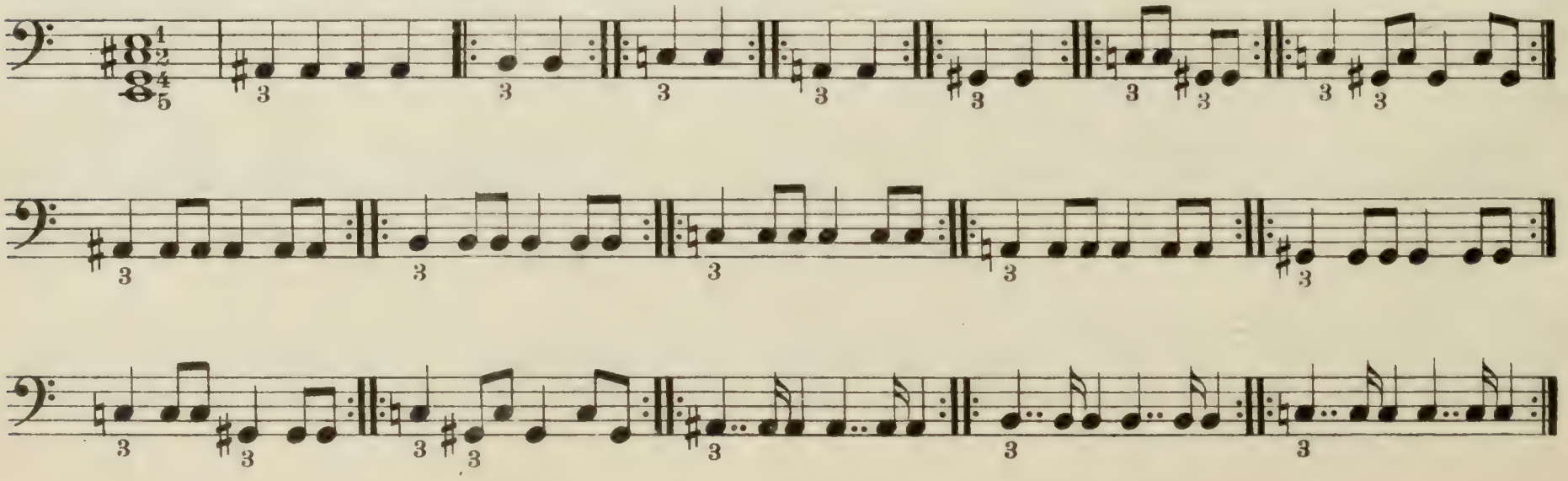
Left hand – *Linke Hand* – Main gauche – *Mano izquierda*

Fifth finger – *Fünfter Finger* – Cinquième doigt – *Quinto dedo*



Fourth finger – *Vierter Finger* – Quatrième doigt – *Cuarto dedo*



Third finger – *Dritter Finger* – Troisième doigt – *Tercer dedo*

Second finger _ *Zweiter Finger* _ Deuxième doigt _ *Segundo dedo*

or
oder
ou
o bien

Thumb _ *Daumen* _ Pouce _ *Pulgar*

or _ *oder*
ou _ *o bien*

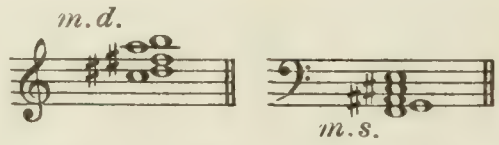
or _ *oder*
ou _ *o bien*

For smaller hands:

Für kleinere Hände:

Pour petites mains:

Para manos pequeñas:



In this position (for the right hand) the fifth finger does not strike the key of D flat, but only the keys of B flat, B natural and C. The fourth finger strikes the keys of G, A flat, A natural, B flat. The thumb strikes the keys of A, B flat, B natural, C, C sharp, D, E, F, G.

In the position for the left hand the fifth finger does not strike the key of D sharp, but only the keys of F sharp, F natural and E. The fourth finger strikes the keys of F sharp, G, G sharp, A natural. The thumb strikes the keys of G, F sharp, F natural, E, E flat, D, C, B, A.

In dieser Stellung (für die rechte Hand) schlägt der fünfte Finger die Taste Des nicht an, sondern spielt nur B, H und C. Der vierte Finger schlägt die Tasten G, As, A, B. Der Daumen schlägt die Tasten A, B, H, C, Cis, D, E, F, G an.

In der Stellung für die linke Hand schlägt der fünfte Finger die Taste Dis nicht an, sondern spielt nur Fis, F und E. Der vierte Finger schlägt die Tasten Fis, G, Gis, A. Der Daumen spielt G, Fis, F, E, Es, D, C, H, A.

Dans cette position (pour la main droite) le cinquième doigt ne frappe pas la touche de *Ré* bémol, et joue seulement sur les touches de *Si* bémol, *Si* naturel et *Do*. Le quatrième doigt frappe les touches de *Sol*, *La* bémol, *La* naturel, *Si* bémol. Le pouce joue sur les touches de *La*, *Si* bémol, *Si* naturel, *Do*, *Do* dièze, *Ré*, *Mi*, *Fa*, *Sol*.

Dans la position pour la main gauche le cinquième doigt ne frappe pas la touche de *Ré* dièze, et joue seulement sur les touches de *Fa* dièze, *Fa* naturel et *Mi*. Le quatrième doigt frappe les touches de *Fa* dièze, *Sol*, *Sol* dièze, *La* naturel. Le pouce frappe les touches de *Sol*, *Fa* dièze, *Fa* naturel, *Mi*, *Mi* bémol, *Ré*, *Do*, *Si*, *La*.

En esta posición (para la mano derecha) el quinto dedo no hiere la tecla de re *bemol*, *y toca solamente sobre las teclas de* si *bemol*, si *natural y* do. *El cuarto dedo hiere las teclas de* sol, la *bemol*, la *natural*, si *bemol*. *El pulgar toca sobre las teclas de* la, si *bemol*, si *natural*, do, do *sostenido*, re, mi, fa, sol.

En la posición para la mano izquierda el quinto dedo no hiere la tecla de re *sostenido*, *y toca solamente sobre las teclas de* fa *sostenido*, fa *natural y* mi. *El cuarto dedo hiere las teclas de* fa *sostenido*, sol, sol *sostenido*, la *natural*. *El pulgar toca sobre las teclas de* sol, fa *sostenido*, fa *natural*, mi, mi *bemol*, re, do, si, la.

Fixed position exercises should be practiced once a day for a period of from three to five weeks; then once every other day. Later, once or twice a week. (See Chapter: "Schedules of Daily Practice").

The following position on black keys:

Übungen mit stillstehender Hand sollten 3 bis 5 Wochen lang täglich geübt werden, dann jeden zweiten Tag; später nur ein oder zweimal in der Woche. (Siehe Abschnitt: "Plan für tägliches Üben".)

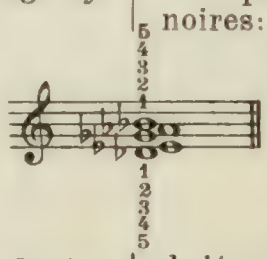
Die folgende Stellung auf schwarzen Tasten:

Les exercices de position fixe doivent être étudiés une fois par jour pendant une période de trois à cinq semaines; ensuite une fois tous les deux jours. Plus tard une ou deux fois par semaine. (Voir le Chapitre: "Plans d'étude journalière").

La position sur les touches noires:

Los ejercicios de posición fija se deben estudiar una vez al dia durante un período de 3 a 5 semanas; después, una vez cada dos dias. Más tarde una o dos veces por semana (Véase el Capítulo: "Programa de estudio diario").

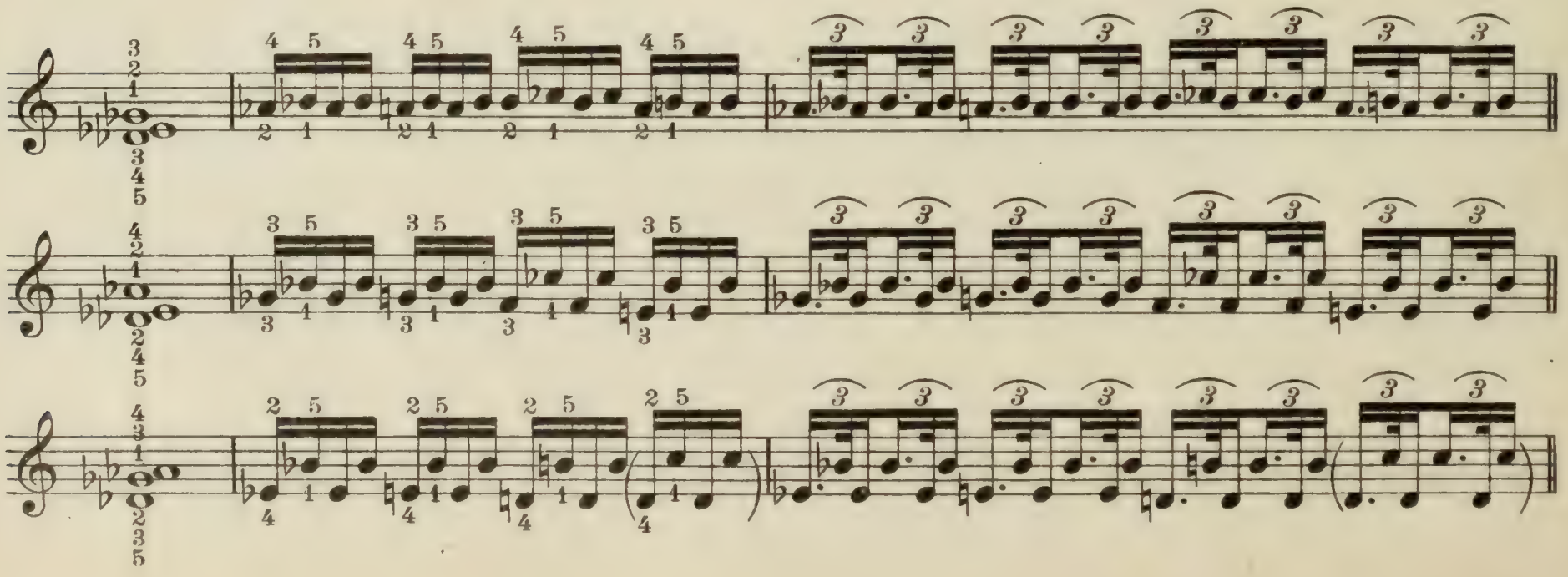
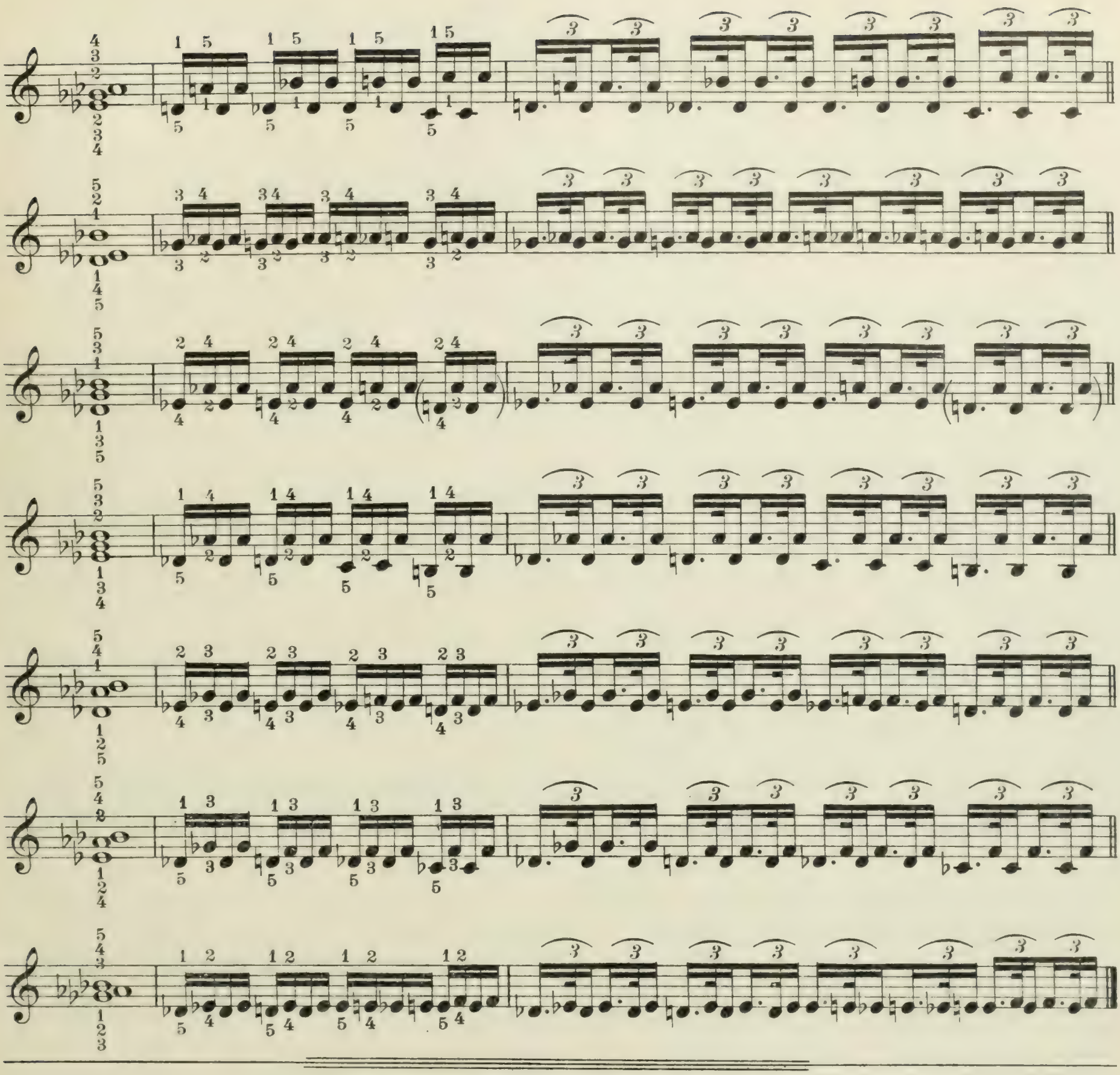
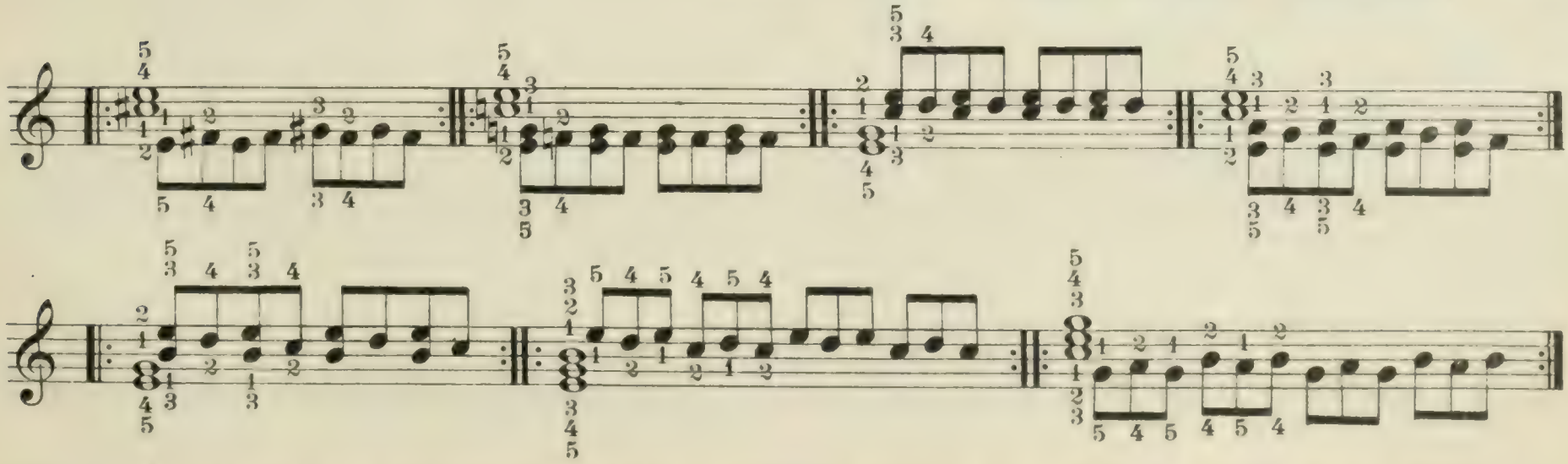
La posición sobre teclas negras:



should also be practiced at times, in alternation with the first one given. Practice them in the same manner: each finger striking every key that it can conveniently reach four times, and alternately the nearest and the farthest key. Besides practice as follows:

sollte ebenfalls hin und wieder statt der ersten Stellung geübt werden. Man übe sie in der gleichen Weise: jeder Finger schlägt viermal diejenige Taste an, die er am bequemsten erreicht und auch abwechselnd die nächste und entfernteste Taste. Ausserdem übe man wie folgt:

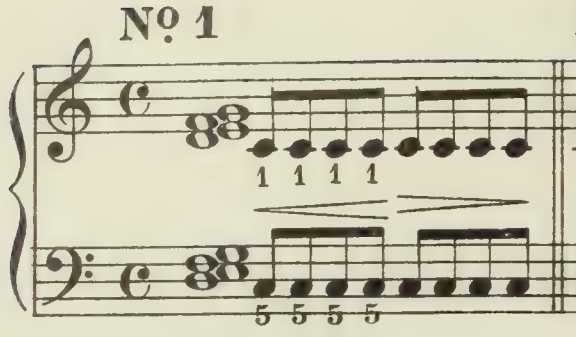
doit être prise de temps en temps, au lieu de la première position. On étudiera de la même manière: chaque doigt frappe quatre fois chaque touche qu'il peut aisément atteindre, et aussi, alternativement, la touche la plus proche et la plus éloignée. En plus on étudiera comme suit:

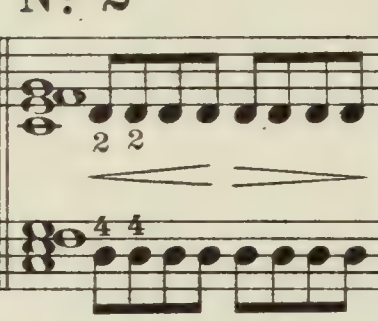
se estudiará de vez en cuando, en vez de la primera posición. Se la trabajará de la misma manera: cada dedo golpea 4 veces cada una de las teclas que puede alcanzar con facilidad, y también alternativamente la tecla más cercana y la más lejana. Además, se estudiará como sigue:



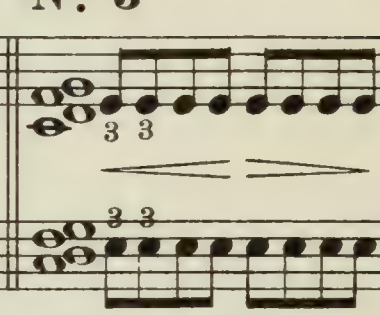
*) Published with permission of Adolph Fürstner, Berlin W. 10, Copyright 1892 by O. B. Boise

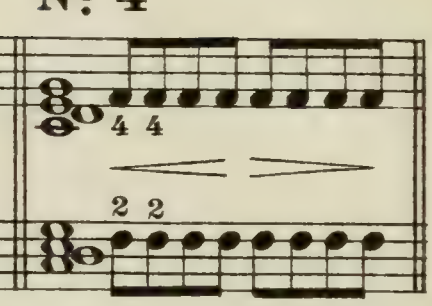
Scales | *Tonleitern* | Gammes | *Escalas*

HENRI HERZ

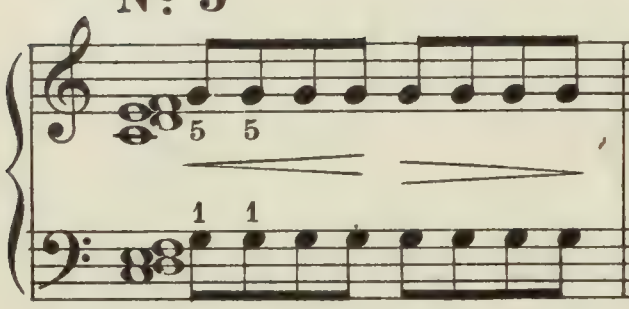
Nº 1

Nº 2



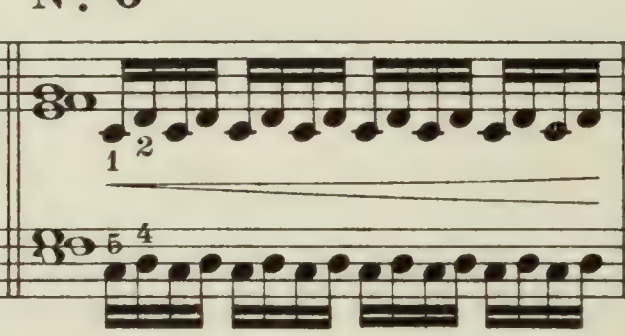
Nº 3

Nº 4



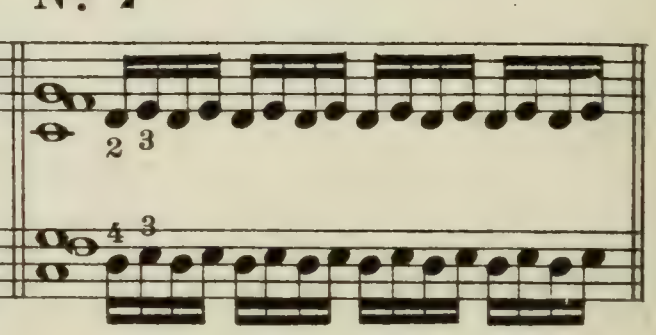
Nº 5

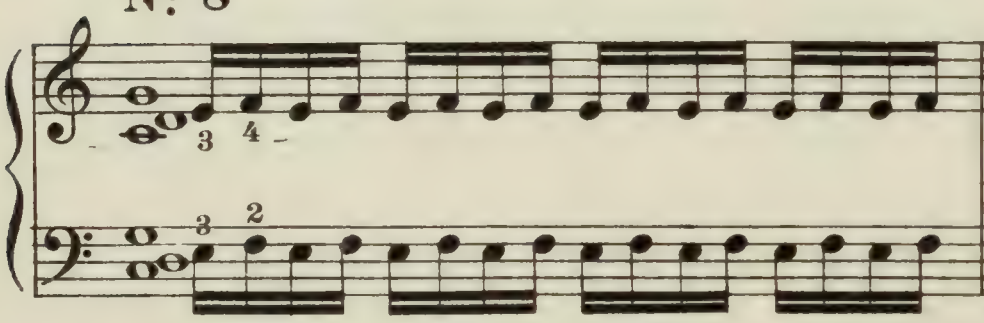


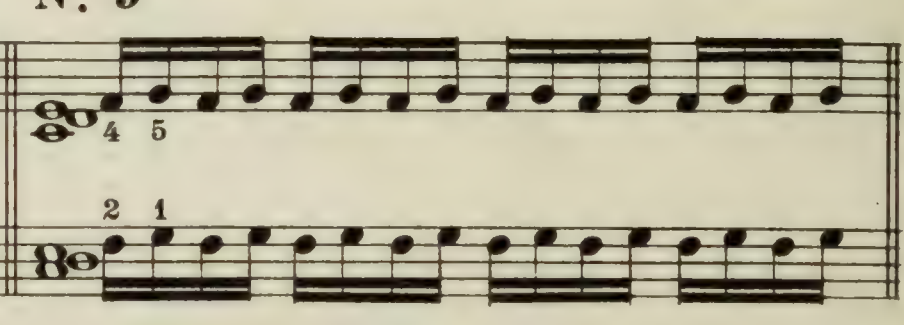
Nº 6

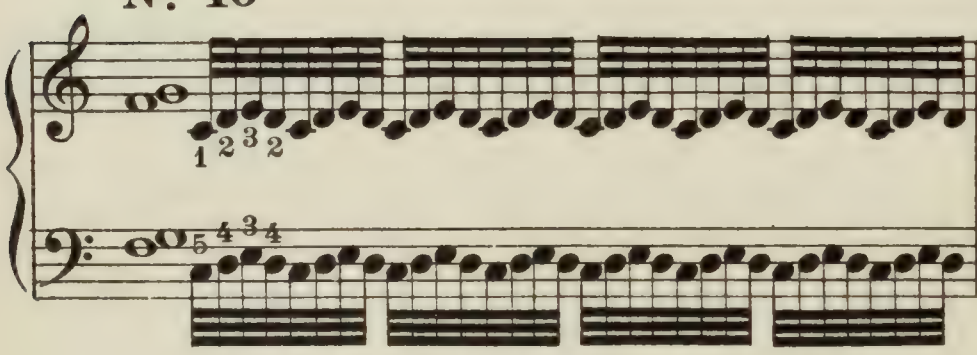
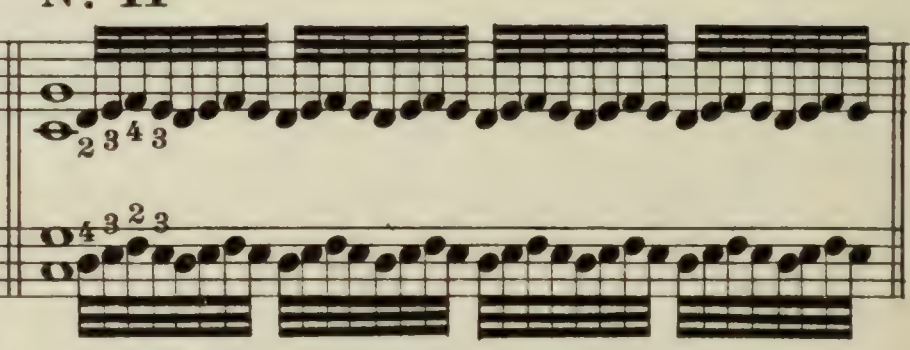
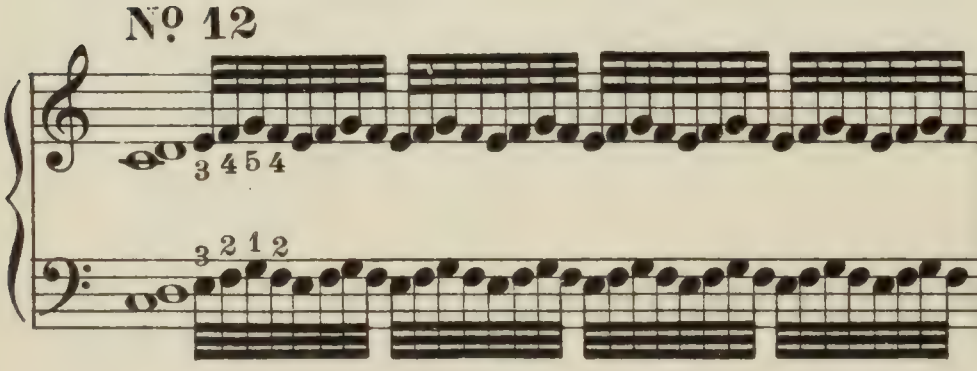
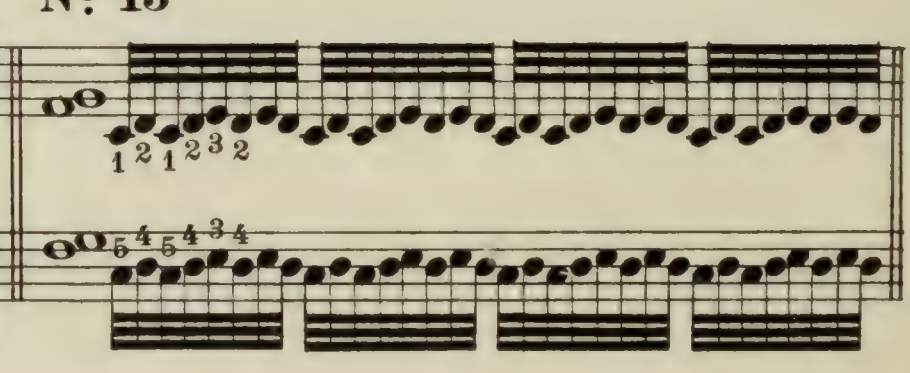


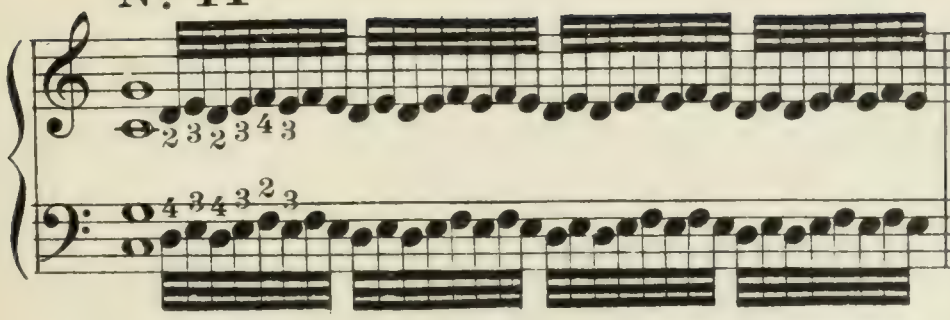
Nº 7



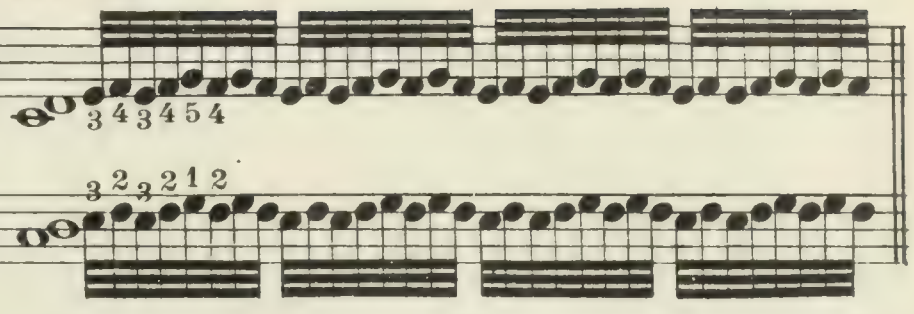
Nº 8

Nº 9



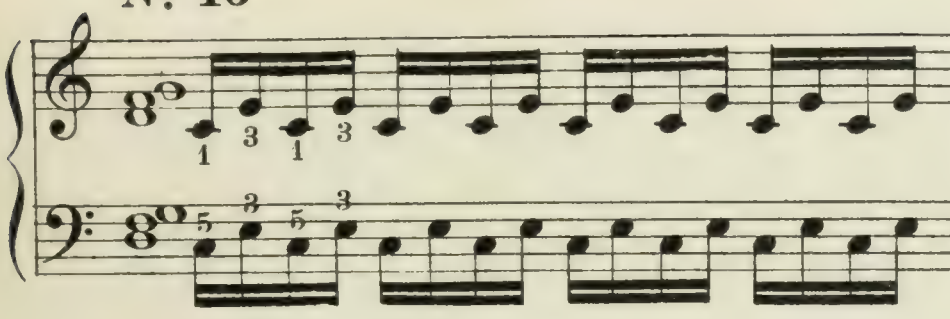
Nº 10

Nº 11

Nº 12

Nº 13

Nº 14

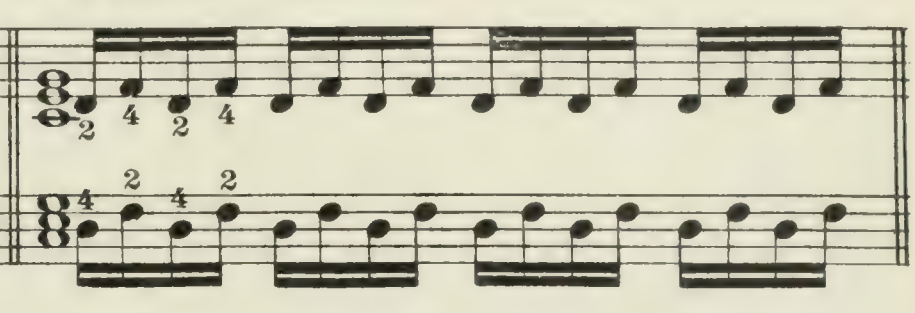
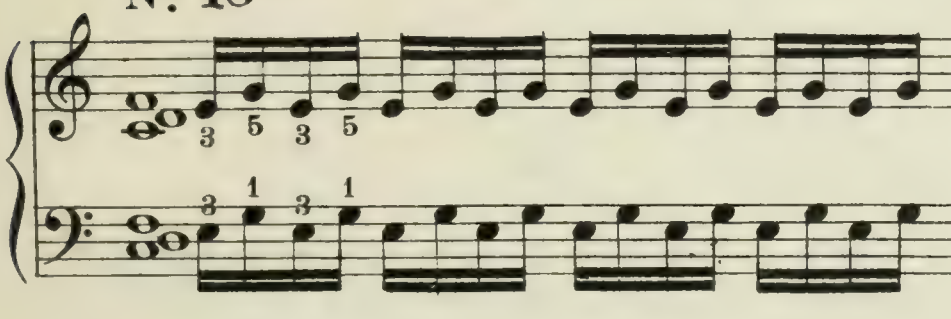
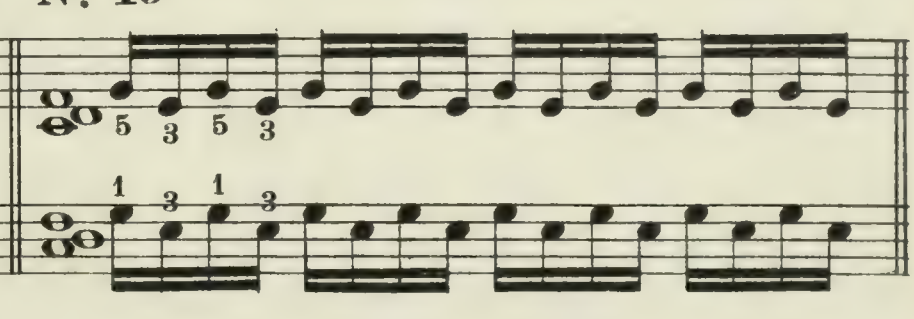


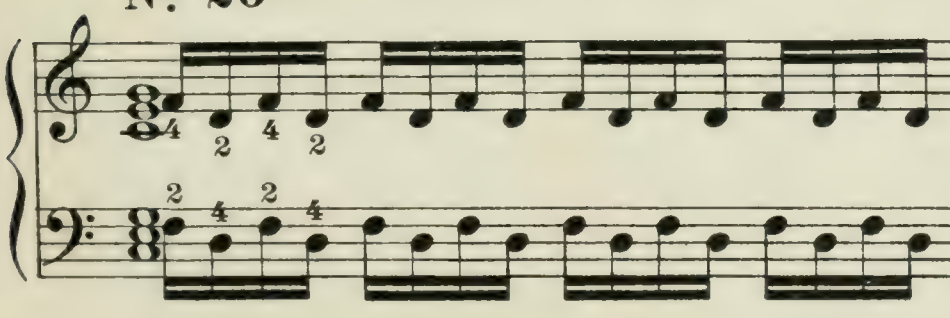
Nº 15

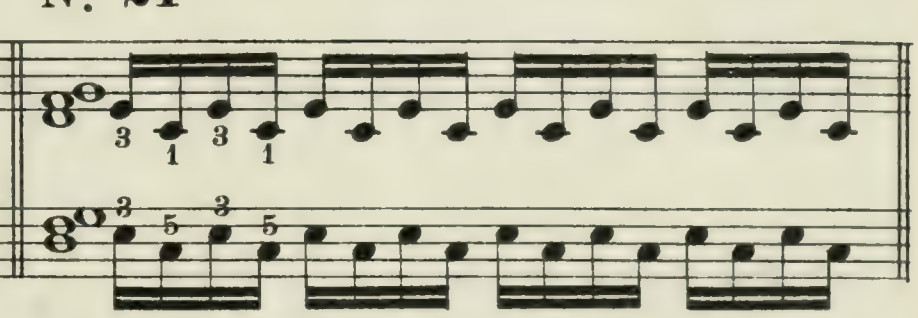


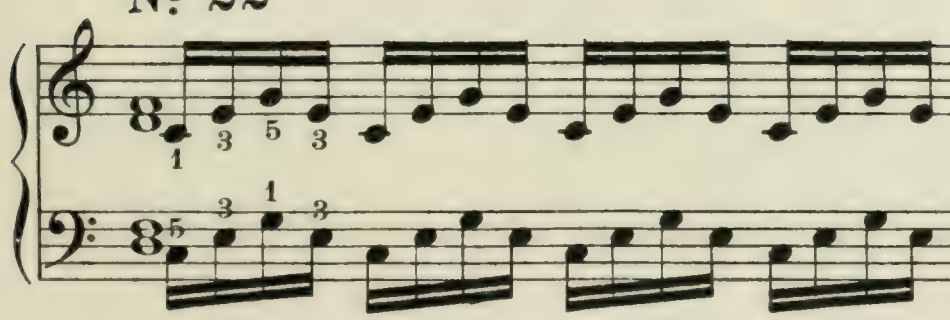
Nº 16

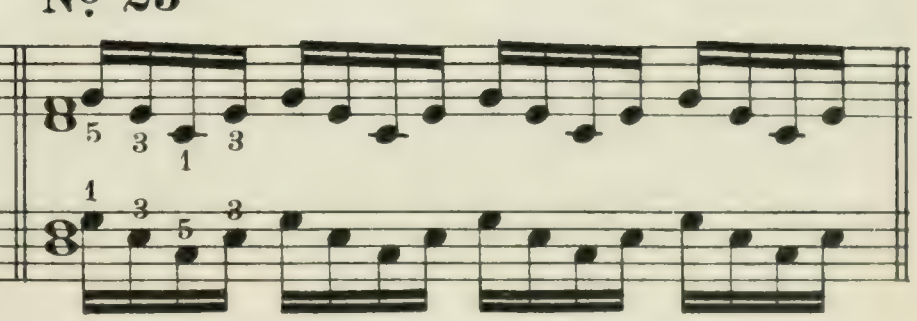
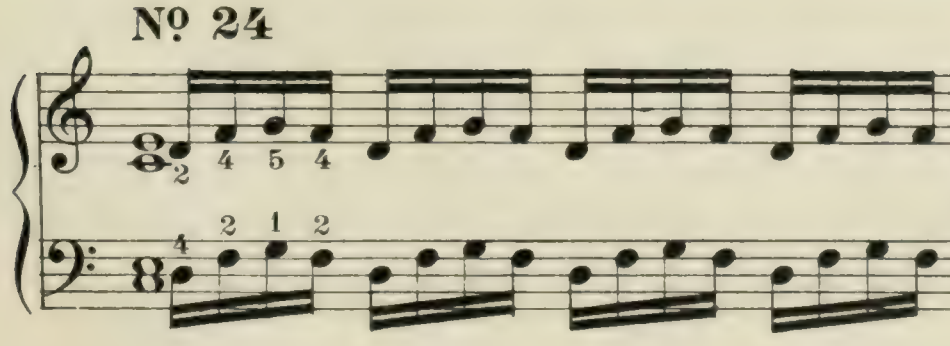


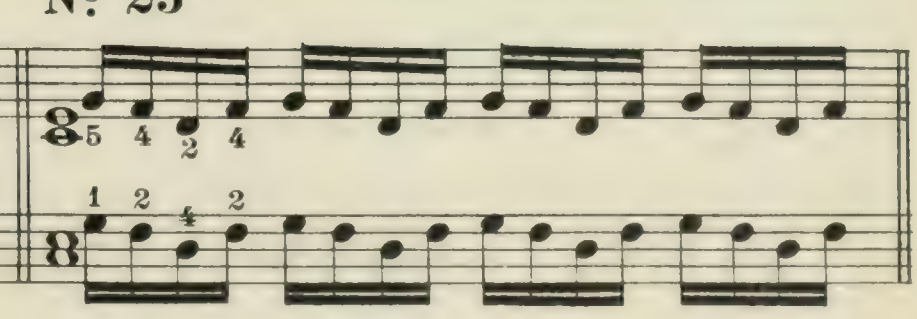
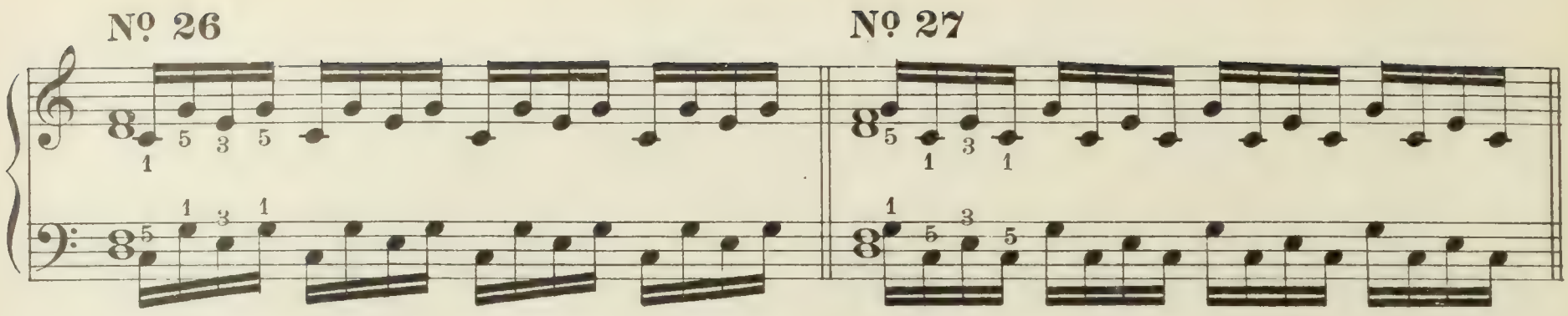
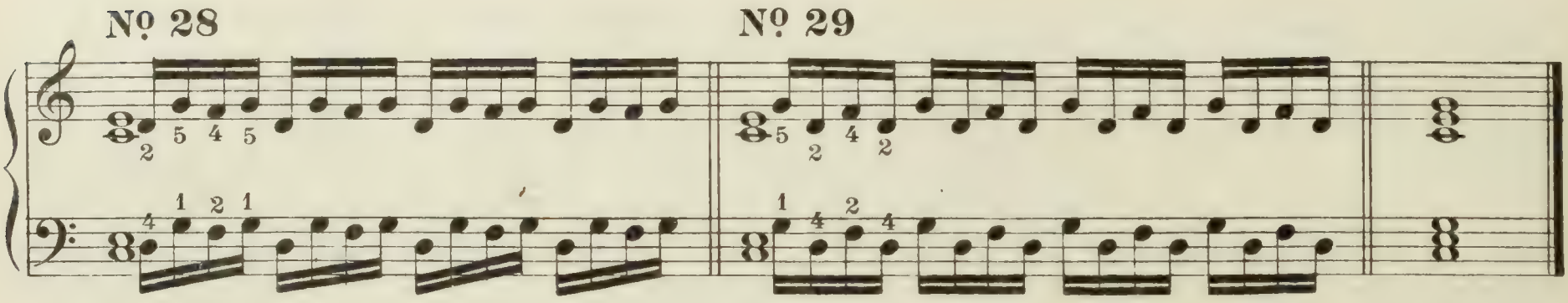
Nº 17

Nº 18

Nº 19

Nº 20



Nº 21

Nº 22

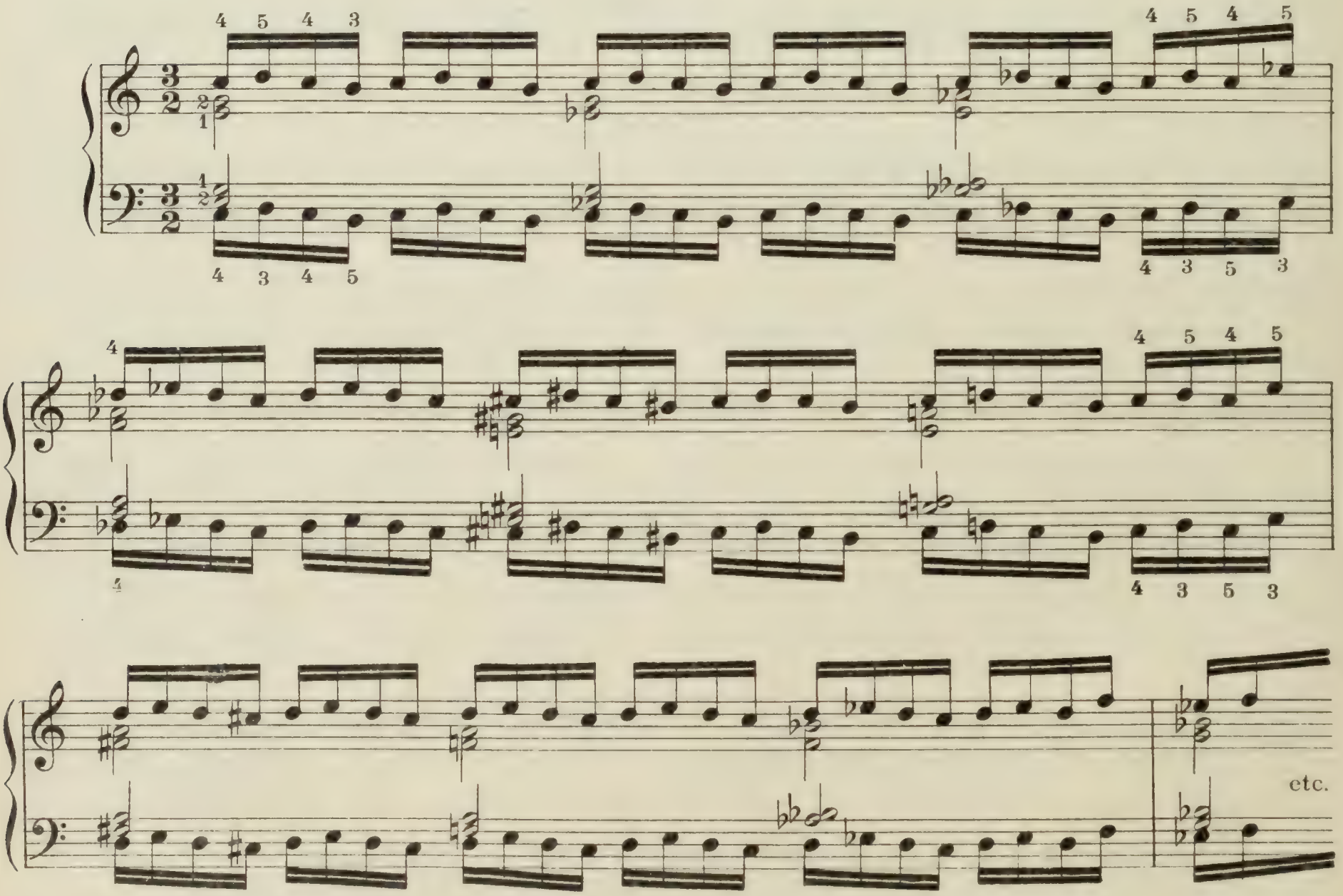


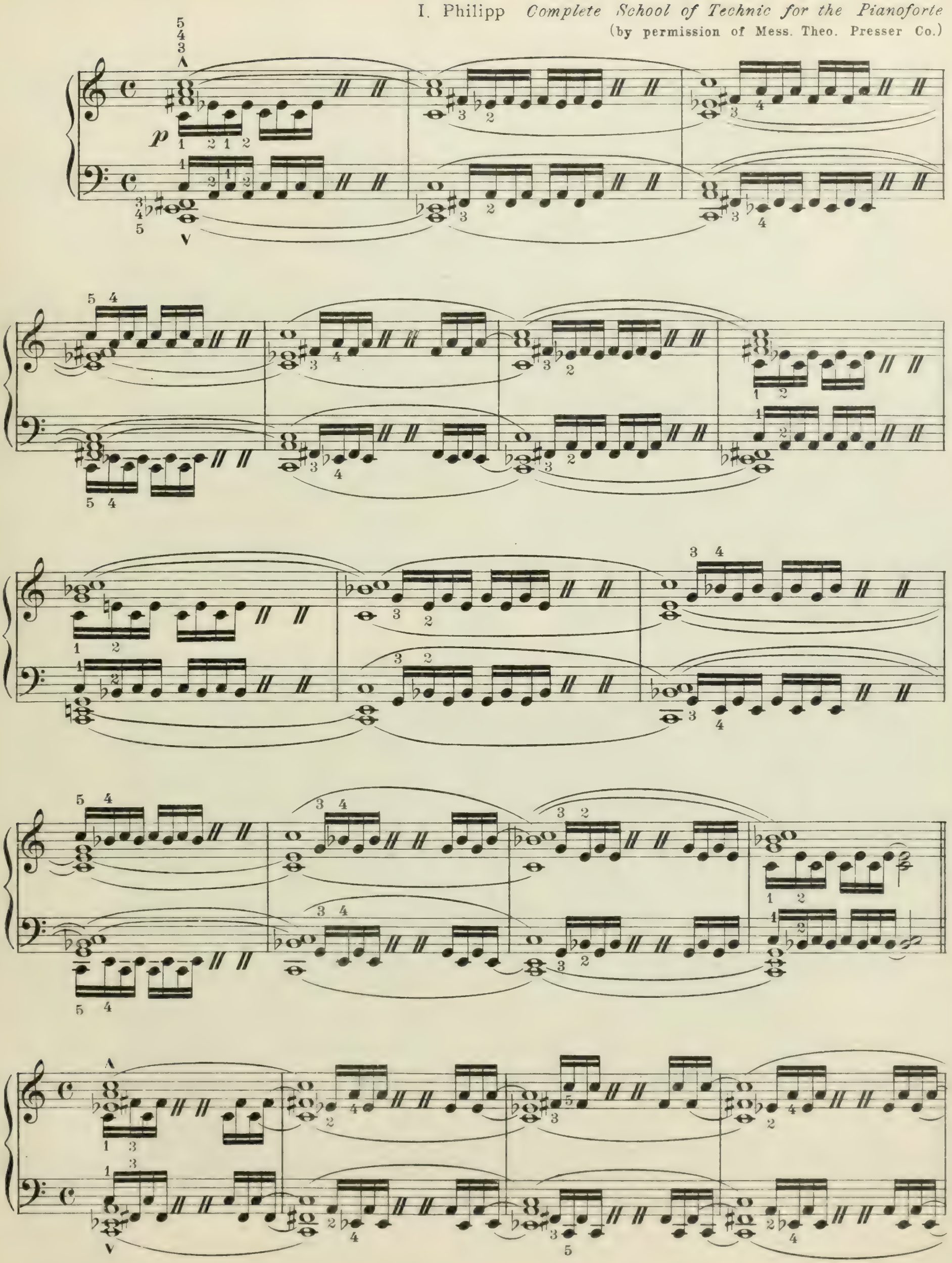
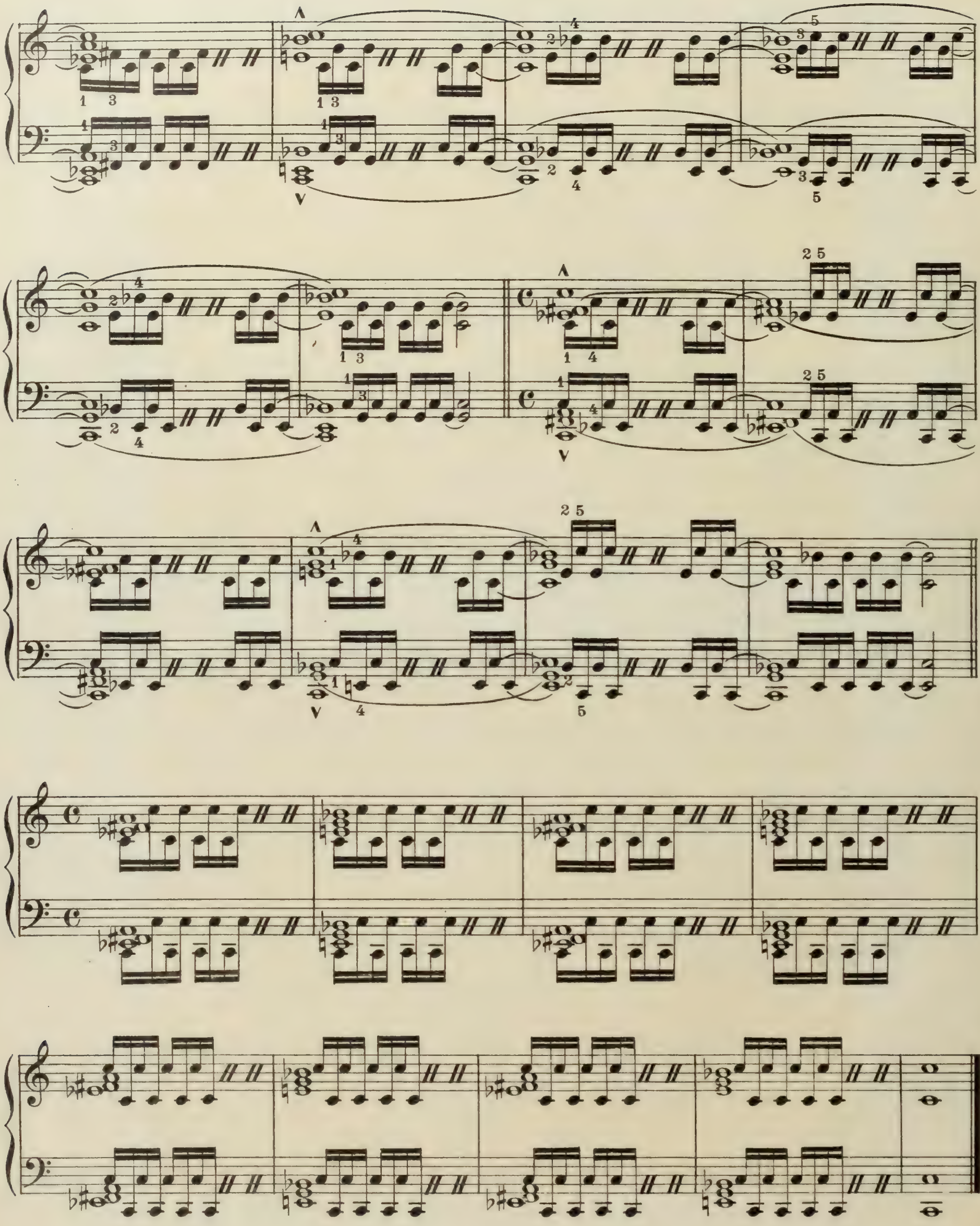
Nº 23

Nº 24

Nº 25



Daily Studies | *Tägliche Studien* | Études Journalières | *Estudios Diarios*

CARL TAUSIG*)



*) By permission of Heinrichshofen Verlag, Magdeburg



EMIL VON SAUER

(This photograph is published for the first time and was taken expressly for "THE MASTER SCHOOL OF MODERN PIANO PLAYING AND VIRTUOSITY," by Alberto Jonas, by H. Herrmann, Berlin, Germany)

FERRUCCIO BUSONI

(This photograph is published for the first time and was taken expressly for "THE MASTER SCHOOL OF MODERN PIANO PLAYING AND VIRTUOSITY," by Alberto Jonas, by H. Herrmann, Berlin, Germany)

Flexibility and Dexterity of the Thumbs

Gelenkigkeit und Behendigkeit der Daumen

Souplesse et Dextérité des Pouces

Flexibilidad y Destreza de los Pulgares

20934

Flexibility and velocity of the thumbs

It seems hardly necessary to emphasize the importance of the thumbs in piano technic. Of all the fingers the thumb is perhaps the one which requires the greatest attention (altho the 4th and 5th fingers are so much weaker) because though powerful it is also awkward and in nearly every change of position of the hand on the keyboard the thumb is the basis of the new position and may be looked upon as one of the causes of accurate or inaccurate playing.

All following exercises should be played rapidly, with light touch and in *mp* or *mf*. The thumb should move rapidly with a quick side motion.

Gelenkigkeit und Geschwindigkeit der Daumen

Es scheint kaum nötig zu betonen, wie wichtig gewandte Daumen für die ganze Klaviertechnik sind. Von allen Fingern ist der Daumen vielleicht derjenige, welcher der grössten Aufmerksamkeit bedarf, (obgleich der vierte und fünfte Finger so viel schwächer sind). Nicht allein, weil er wenn auch kräftig, meistens doch unbeholfen ist, sondern weil er bei jedem Stellungswechsel der Hand auf der Klaviatur fast immer die neue Lage angibt und als eine der Ursachen des reinen, oder unreinen Spiels angesehen werden muss.

Alle folgenden Übungen sollen schnell, mit einem leichten Anschlag im mp oder mf ausgeführt werden.

Der Daumen soll sich schnell und behende nach der Seite bewegen.

Souplesse et vélocité des pouces

Il semble presque superflu de signaler l'importance des pouces dans le jeu du piano. De tous les doigts le pouce est peut-être celui qui requiert le plus d'attention (quoique le 4me et le 5me doigt soient bien plus faibles). Non seulement parce quoique fort il est lourd et maladroit, mais parcequ'à presque chaque changement de position de la main sur le clavier c'est lui qui indique la nouvelle position et on peut, en général, le considérer comme une des causes de la justesse ou de l'impureté du jeu.

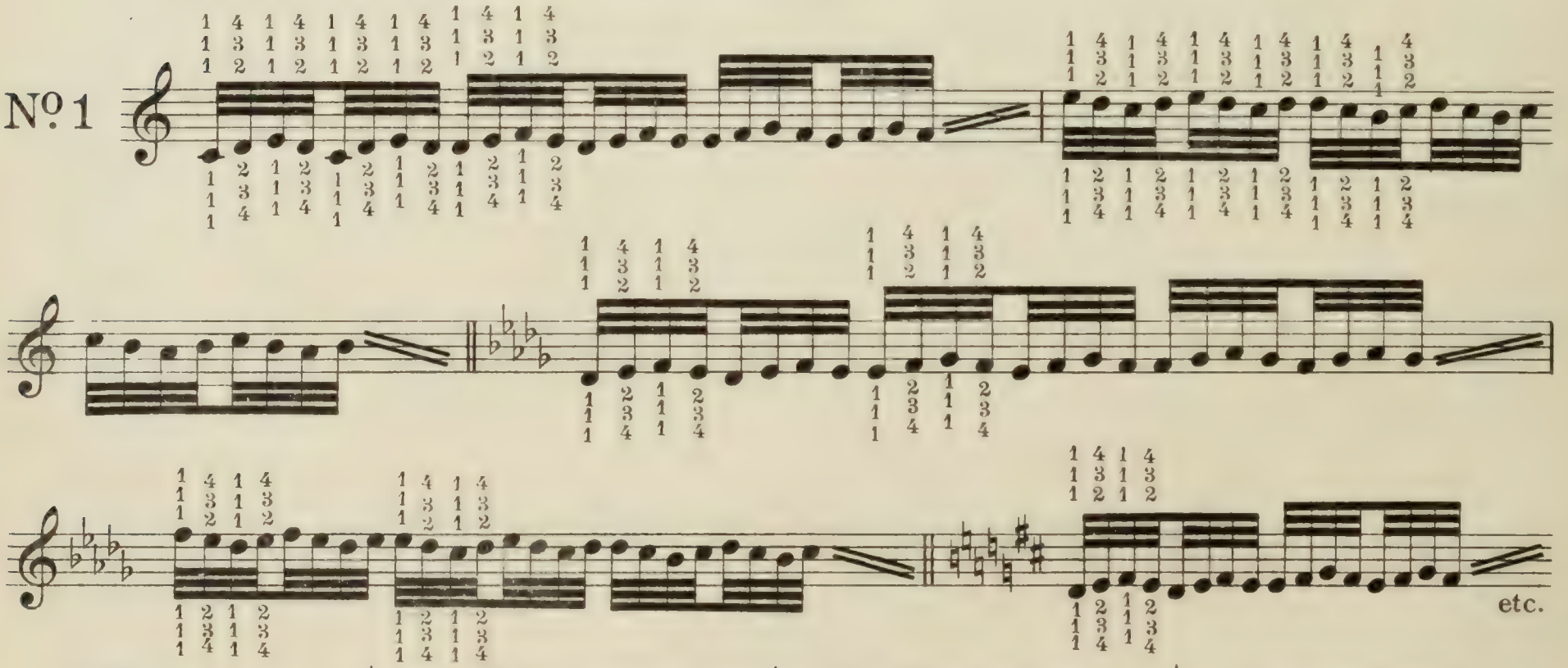
Tous les exercices suivants se joueront rapidement, avec un toucher leger et *mp* ou *mf*. Le pouce fera un mouvement latéral rapide.

Flexibilidad y velocidad de los pulgares

Parece casi superfluo señalar cuán importante es el pulgar al tocar el piano. De todos los dedos es acaso el que requiere mas atención (aunque el 4º y 5º son mucho mas débiles). No solamente porque aunque fuerte, también es pesado y torpe; sino porque casi a cada cambio de posición de la mano en el teclado es él, el que indica la nueva posición y se le puede considerar como una de las causas de la limpieza o impureza de la ejecución.

Todos los ejercicios siguientes se harán rápidamente, con un "toucher" ligero y en mp o mf. El pulgar debe moverse con rápido movimiento lateral.

Presto



In all keys:

All the keys should be practised at least once with each fingering. For regular practice take the first four keys with 1212; the next four keys with 1313; the last four keys with 1414. Change this order often.

Durch alle Tonarten:

Alle Tonarten sollten wenigstens einmal mit jedem Fingersatz geübt werden. Für gewöhnliches Üben die ersten vier Tonarten mit 1212; die nächsten vier Tonarten mit 1313; die letzten vier Tonarten mit 1414. Man wechsle öfters diese Reihenfolge.

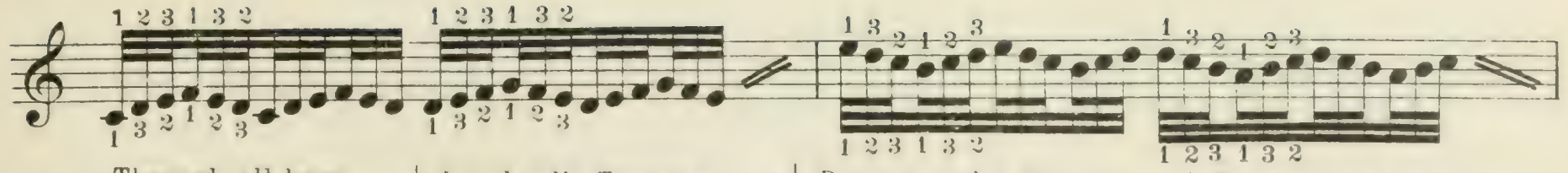
Dans tous les tons:

Il faut avoir joué tous les tons au moins une fois avec chaque doigté. Pour le travail habituel prenez les quatre premiers tons avec 1212; les quatre tons suivants avec 1313; les quatre derniers tons avec 1414. On changera souvent cet ordre.

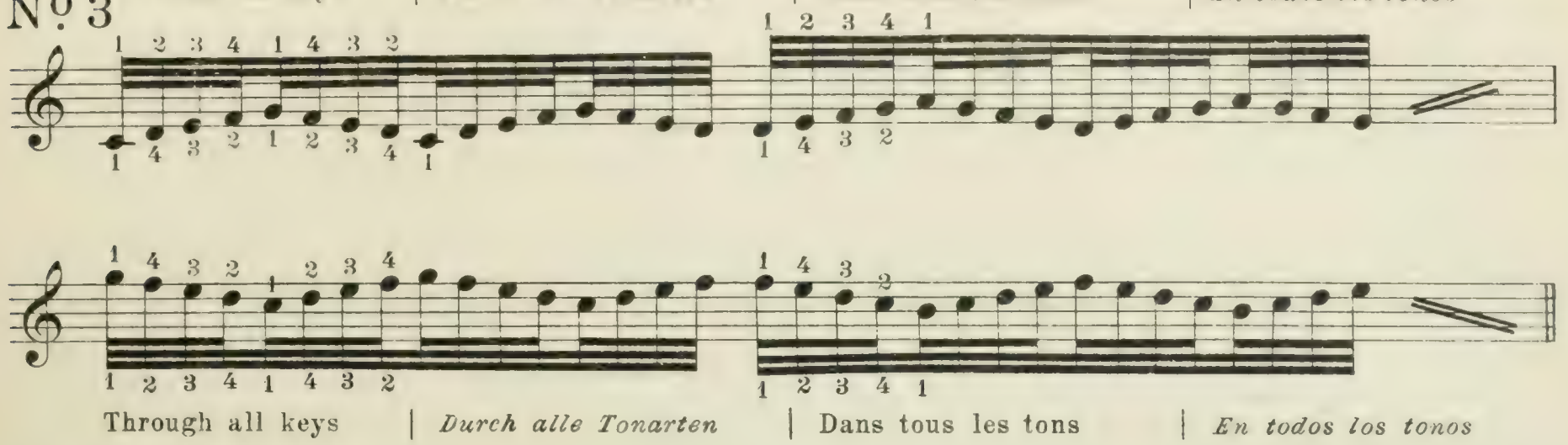
En todos los tonos:

Hay que haber tocado todos los tonos una vez, por lo menos, con cada digitación; para el estudio habitual tómense los cuatro primeros tonos con 1212; los cuatro tonos siguientes con 1313; los cuatro últimos tonos con 1414. Cámbiese a menudo el orden.

Nº 2

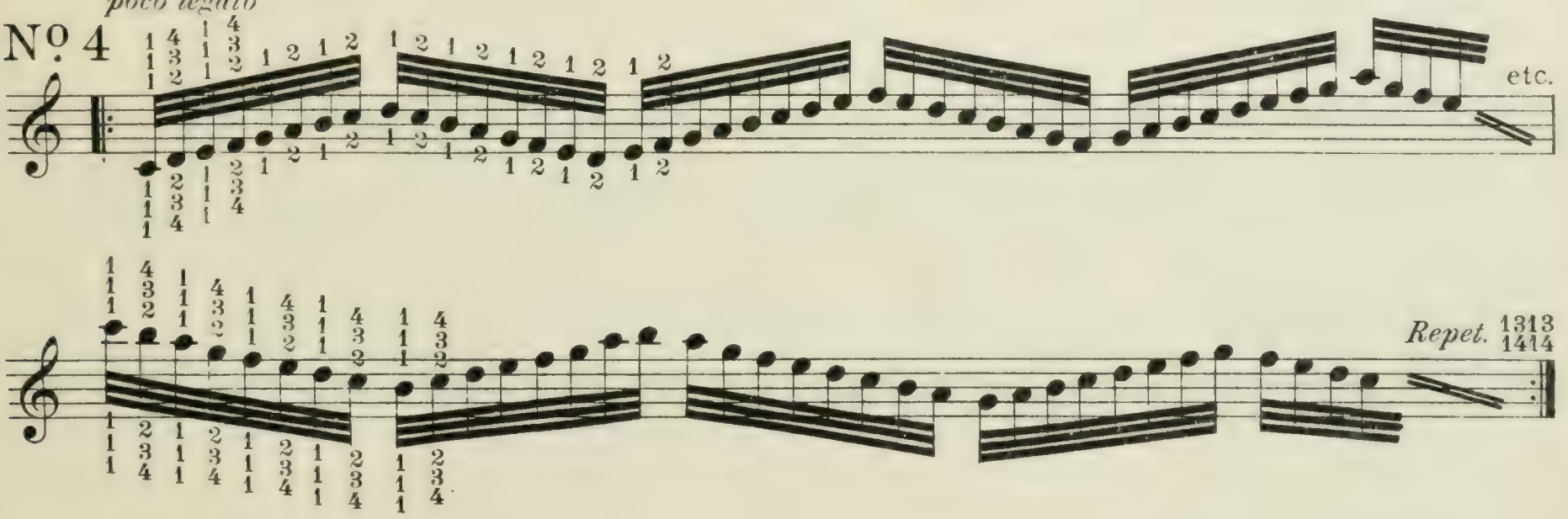


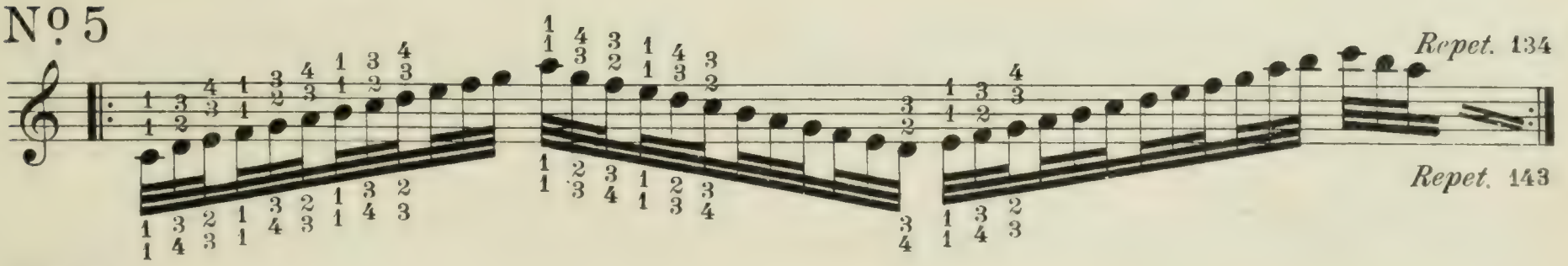
Through all keys | *Durch alle Tonarten* | Dans tous les tons | *En todos los tonos*

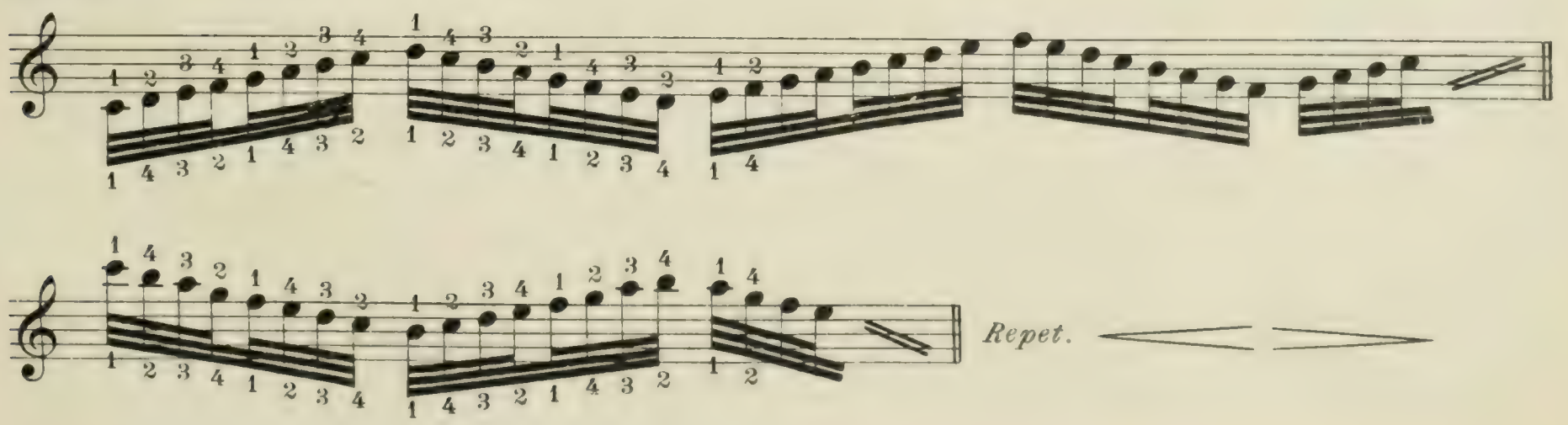
Nº 3

Through all keys | *Durch alle Tonarten* | Dans tous les tons | *En todos los tonos*

Presto e leggiero

poco legato

Nº 4

Nº 5



Nº 6

A difficult, yet decidedly effective exercise. Do not play too slowly.

Eine nicht leichte, aber sehr wirkungsvolle Übung. Nicht zu langsam zu spielen.

Un exercice pas facile, mais d'un excellent effet. Ne jouez pas trop lentement.

Un ejercicio no muy fácil pero de un excelente efecto. No se toque demasiado despacio.

No 7

m.d.

m.s.

etc.

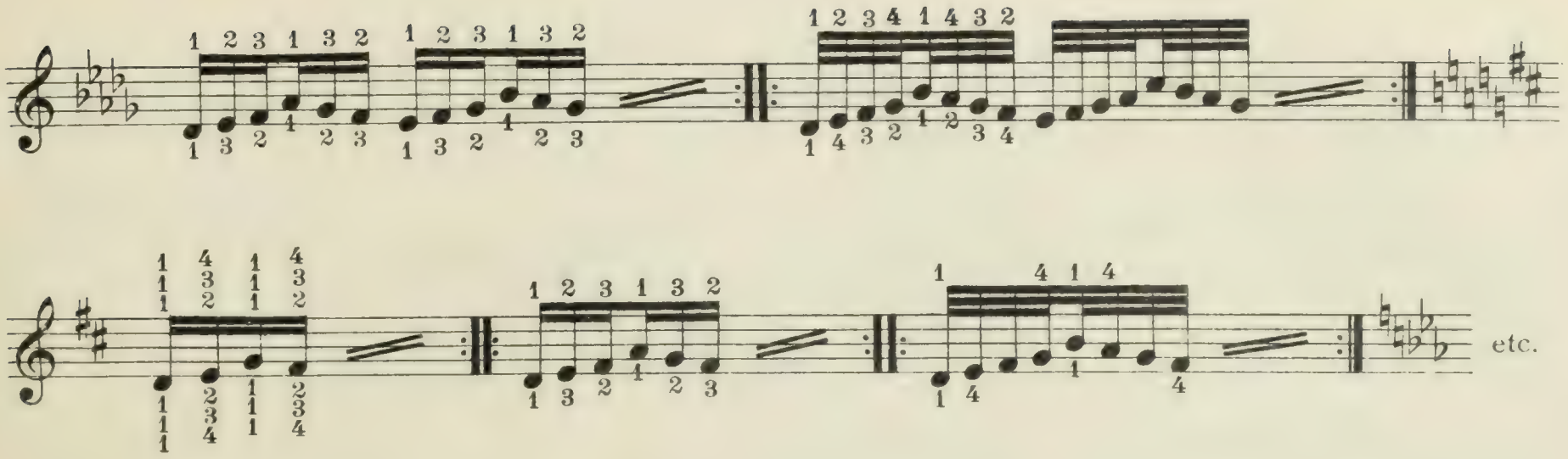
Rapidly; nimble fingers; practise all fingerings.

Schnell; mit flinken Fingern; man übe alle Fingersätze.

Rapidement; les doigts agiles; étudiez tous les doigtés.

Rápidamente, con dedos ágiles; estúdiense todas las digitaciones.

No 8

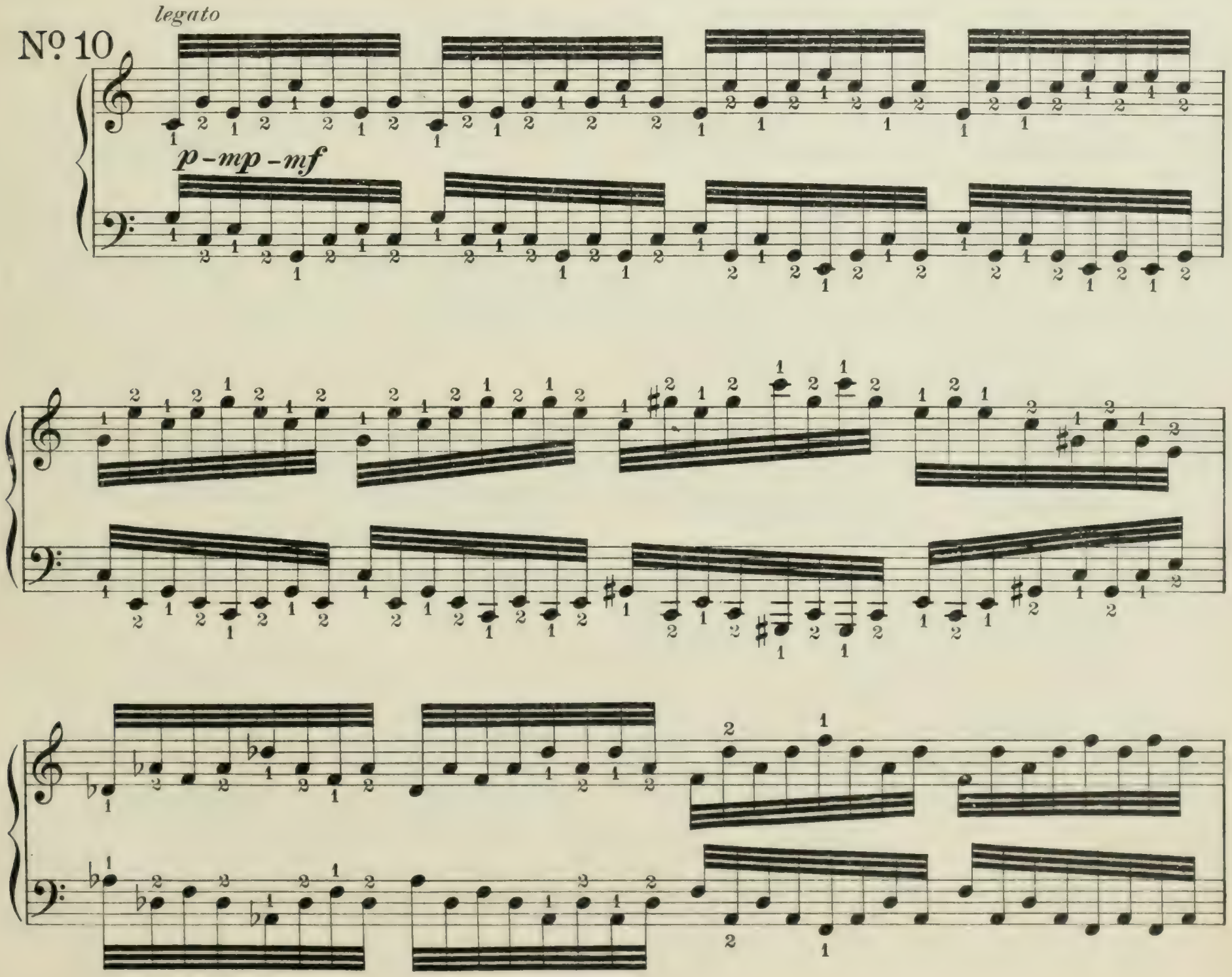
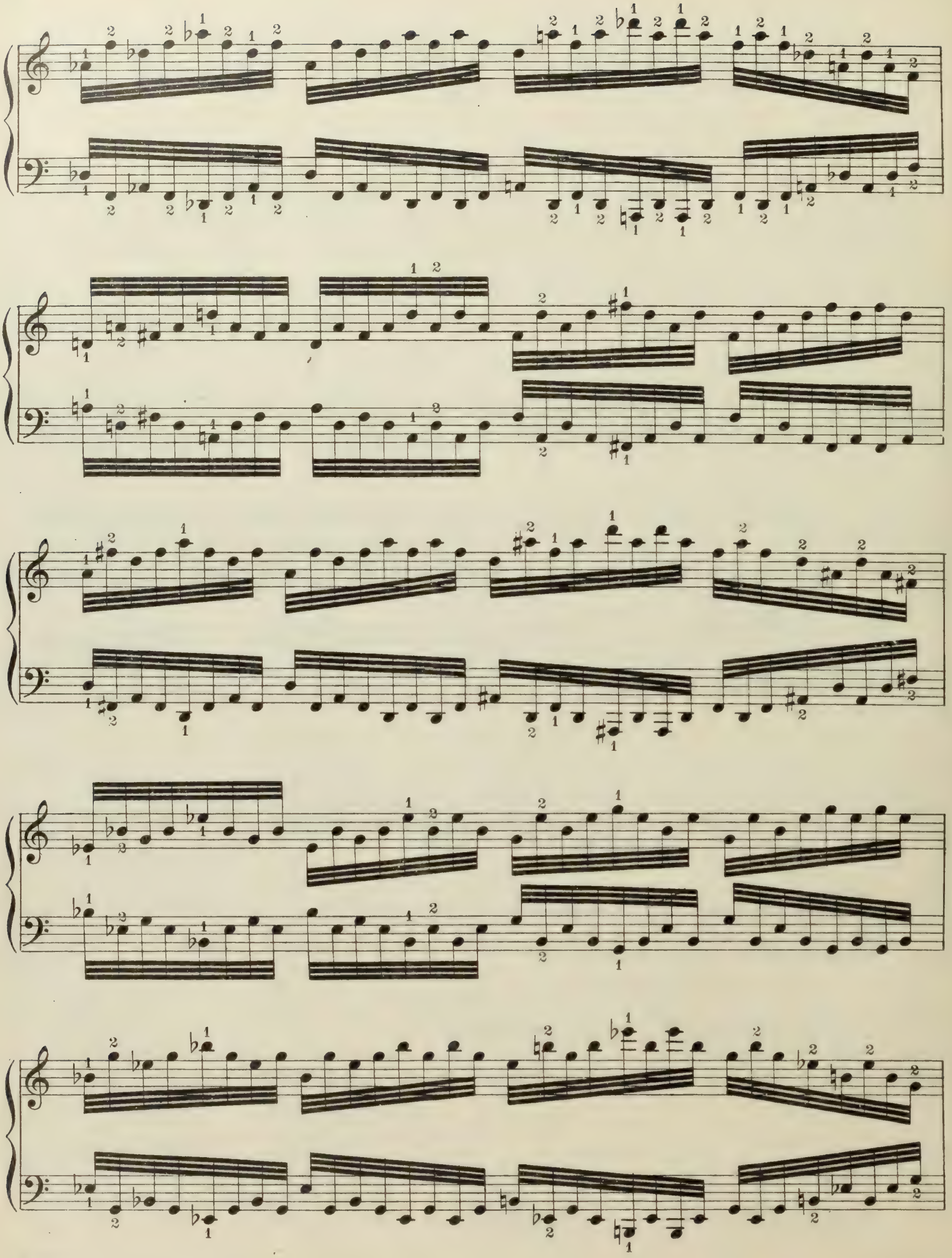
No 9

The immediate beneficial effect of this exercise on the thumbs will be apparent to all who practise it. Keep wrists and arms relaxed.

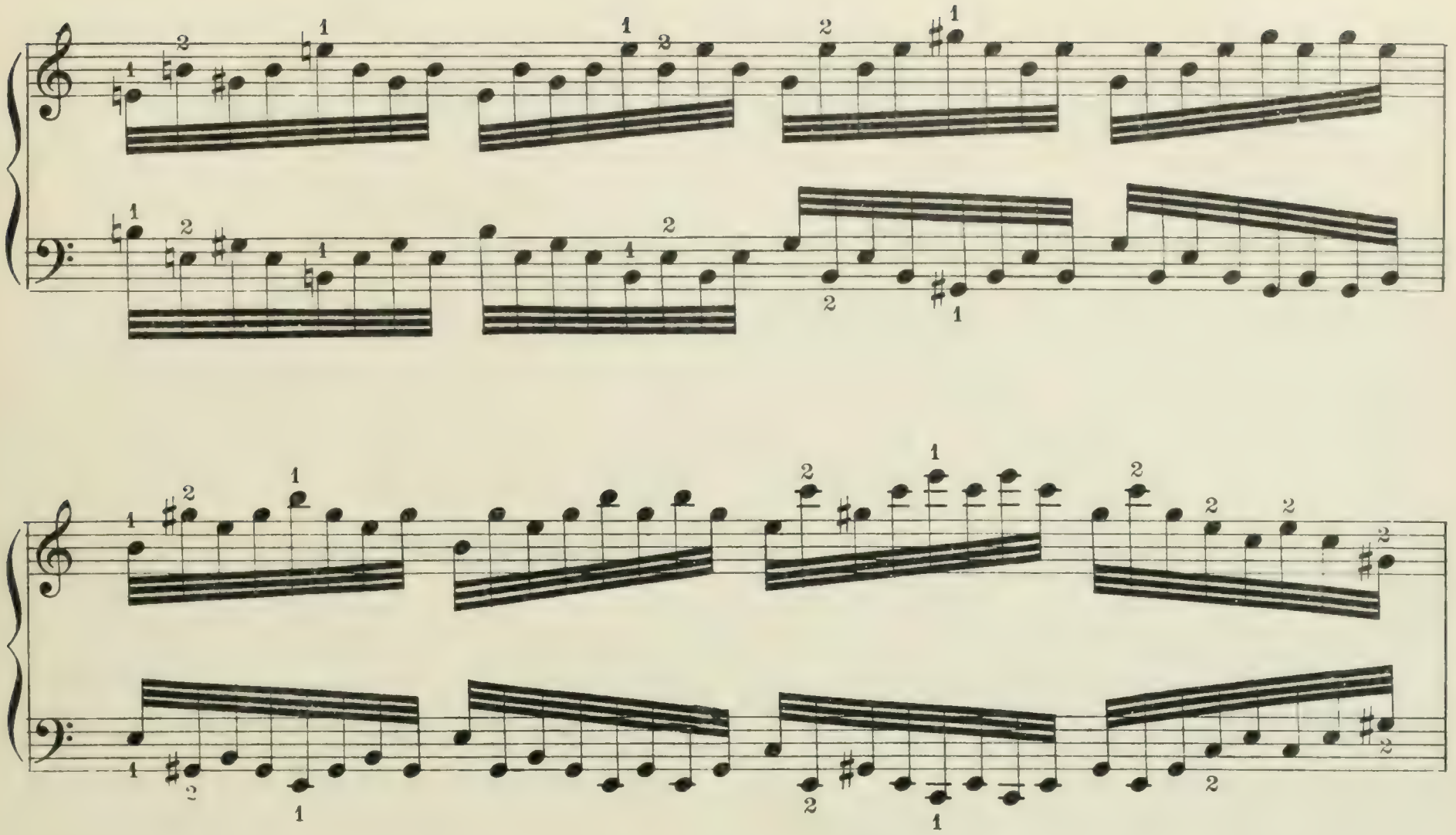
Die augenblickliche, wohltuende Wirkung dieser Übung auf die Daumen, wird jedem der sie spielt, einleuchten. Handgelenke und Arme sind locker zu halten.

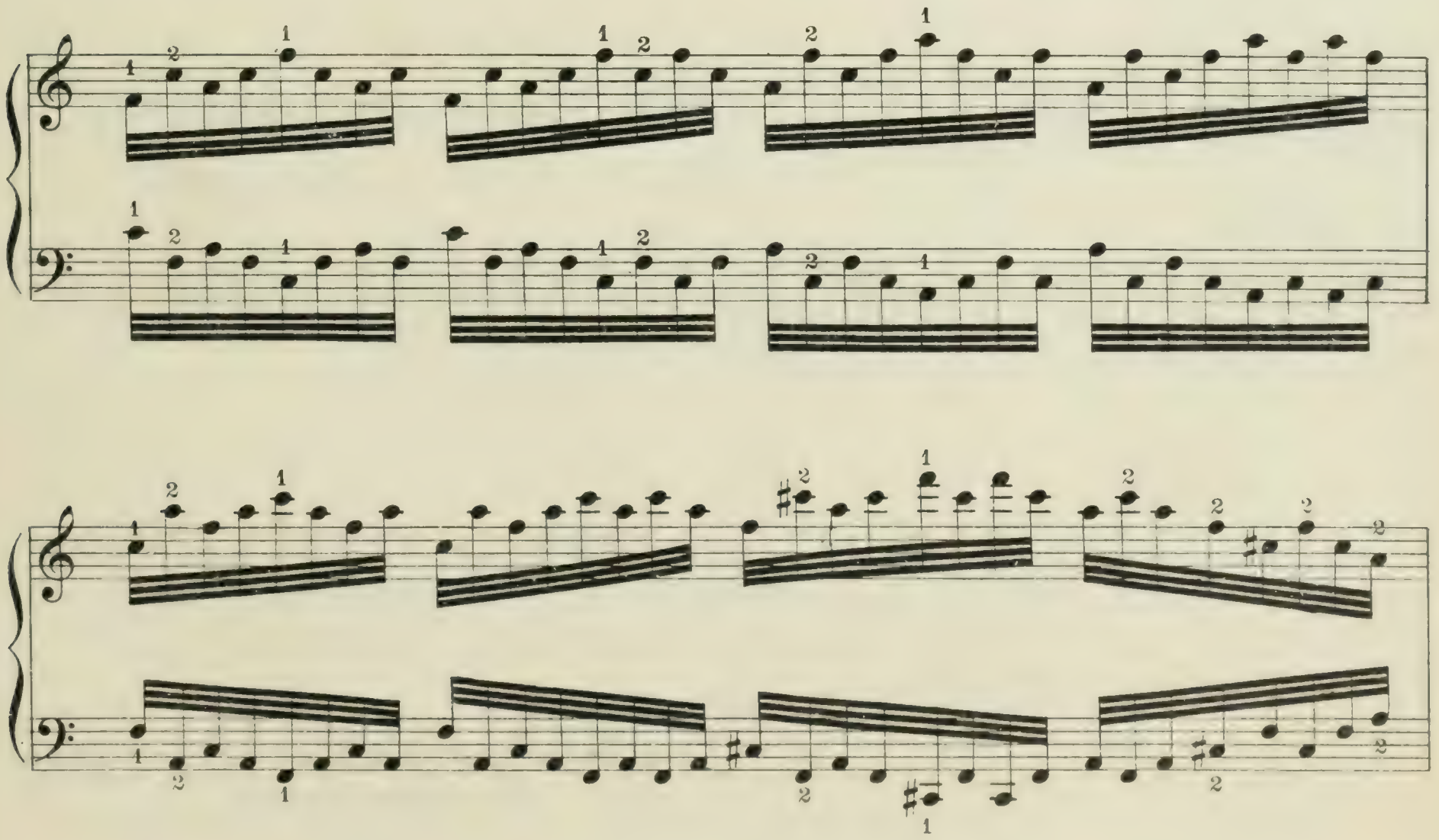
Quiconque jouera cet exercice se rendra compte de l'action instantanée et bienfaisante qu'il exerce sur les pouces. Gardez les poignets et les bras souples.

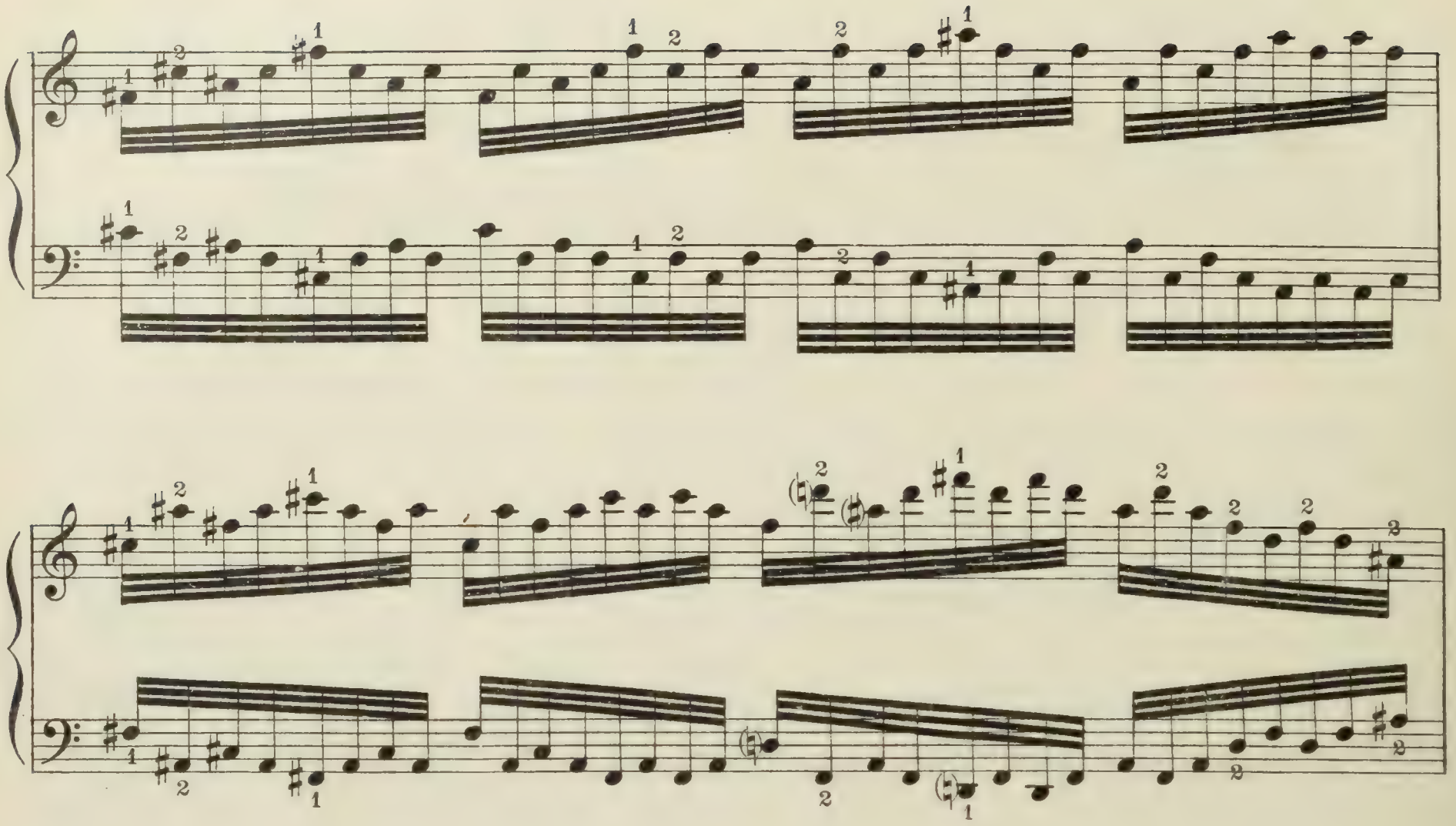
Quien toque este ejercicio se dará cuenta de la acción instantánea y beneficial que ejerce sobre los pulgares. Guárdense las muñecas y los brazos flexibles.

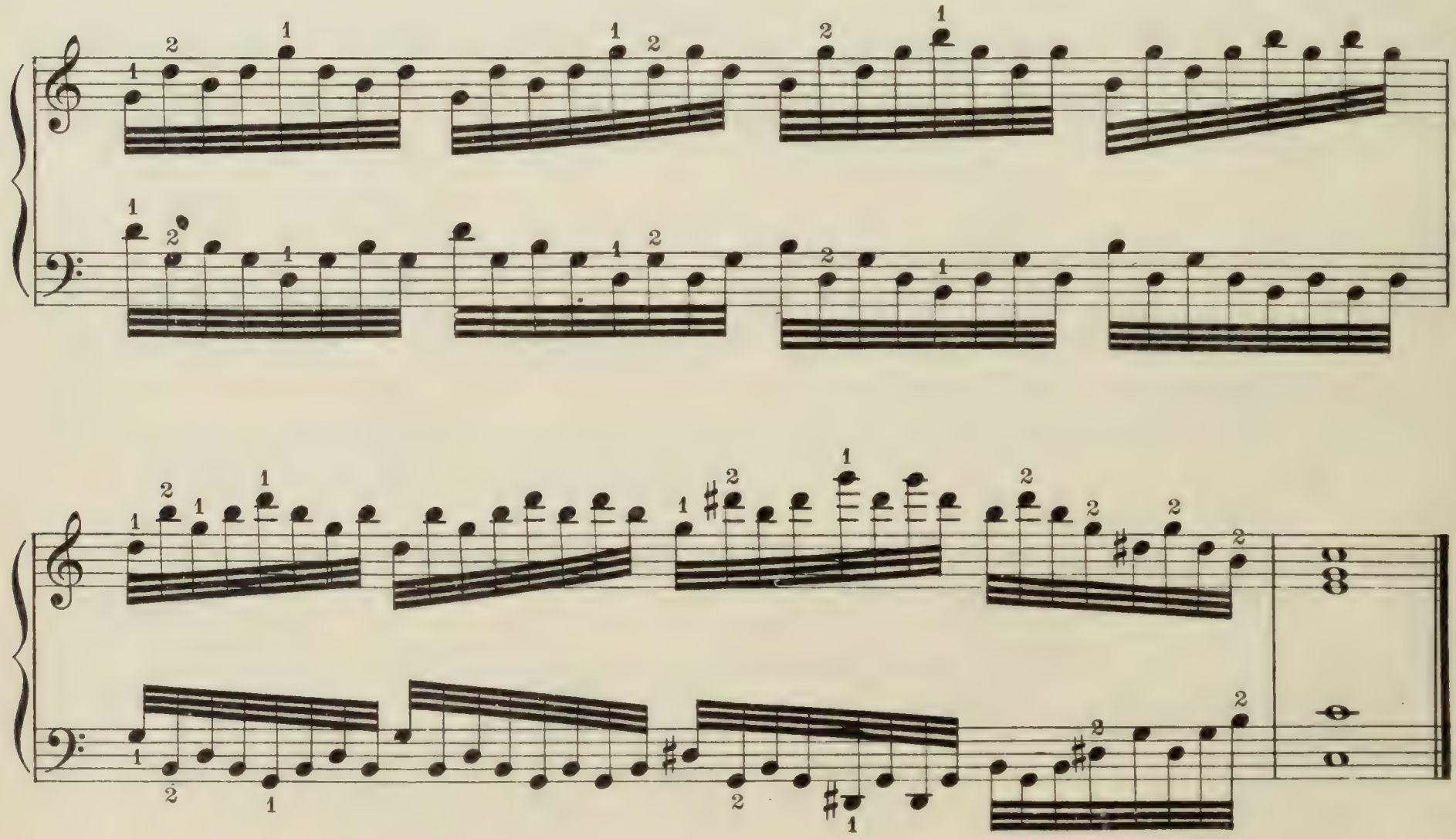
Nº 10





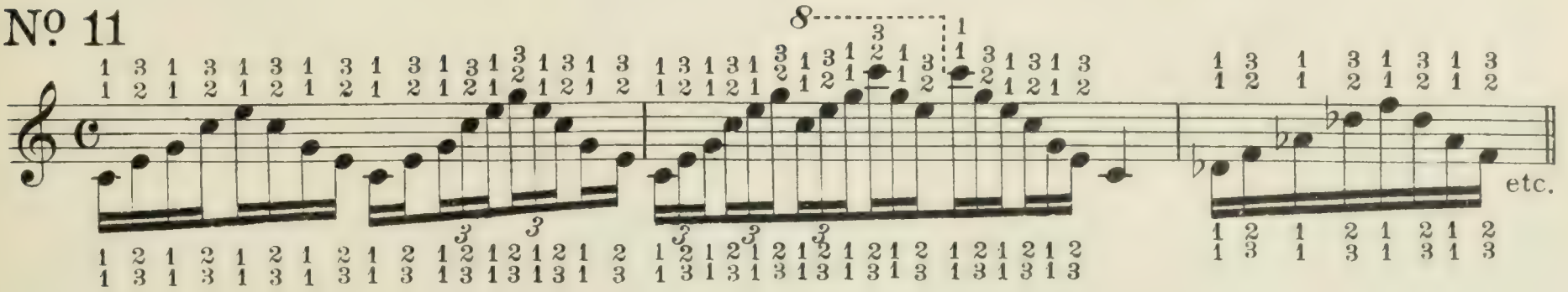






Keep strict time. | *Streng im Takt.* | Gardez strictement la mesure. | *Guárdese estrictamente el compás.*

Nº 11



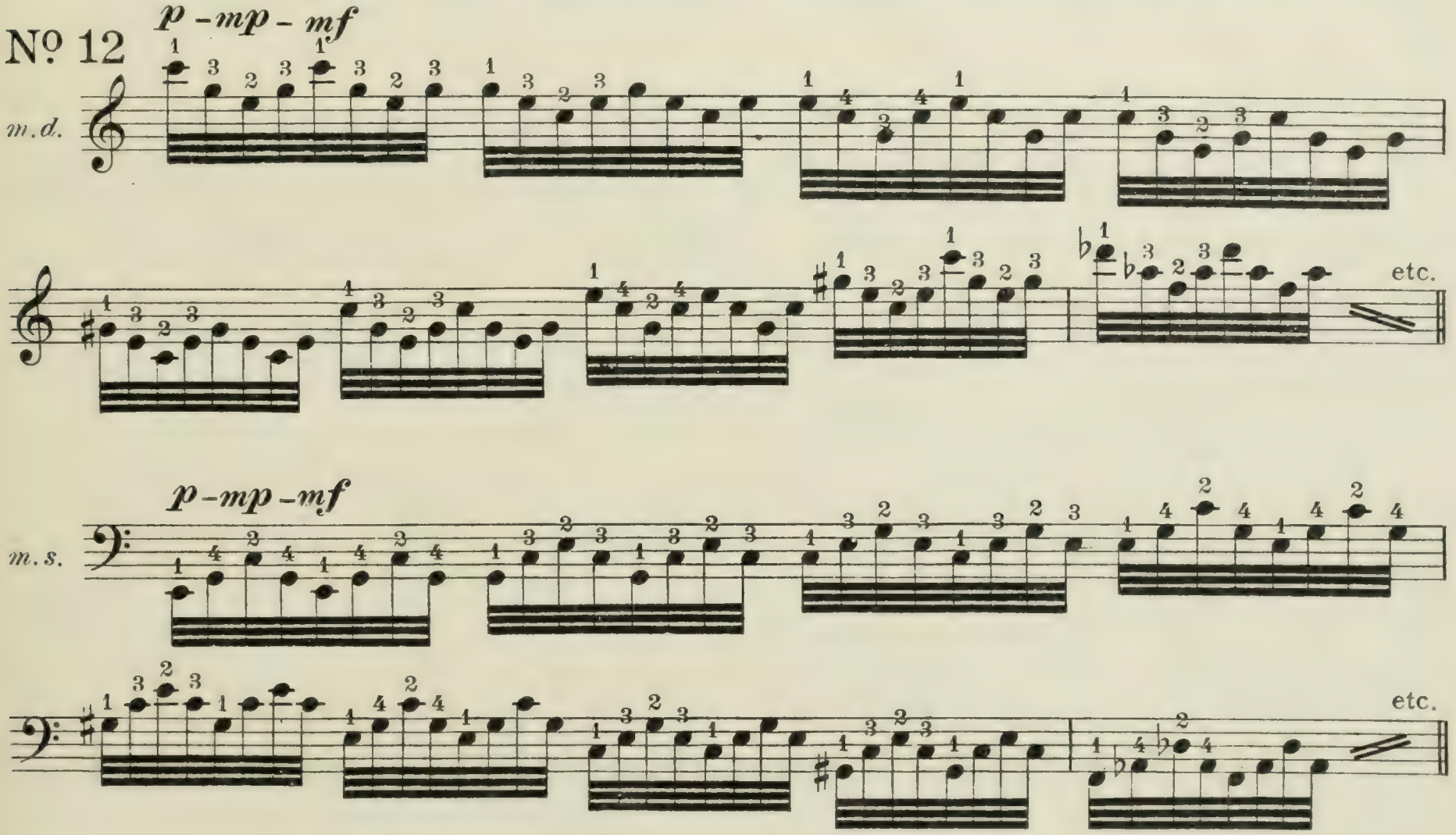
The ascending skips in the right hand and the descending skips in the left hand are to be executed without spasmodic jerking and with smooth motion.

Die aufwärts gehenden Sprünge in der rechten Hand und die abwärts gehenden in der linken Hand sind ohne heftiges Zucken, mit ruhiger Bewegung auszuführen.

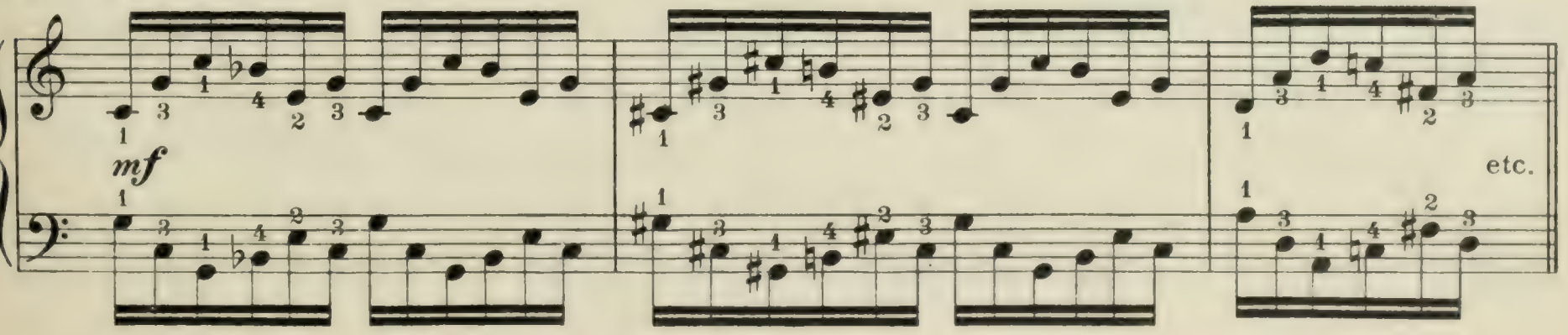
Les sauts, en montant dans la main droite et en descendant dans la main gauche, doivent être exécutés sans secousses violentes et avec un mouvement aisé.

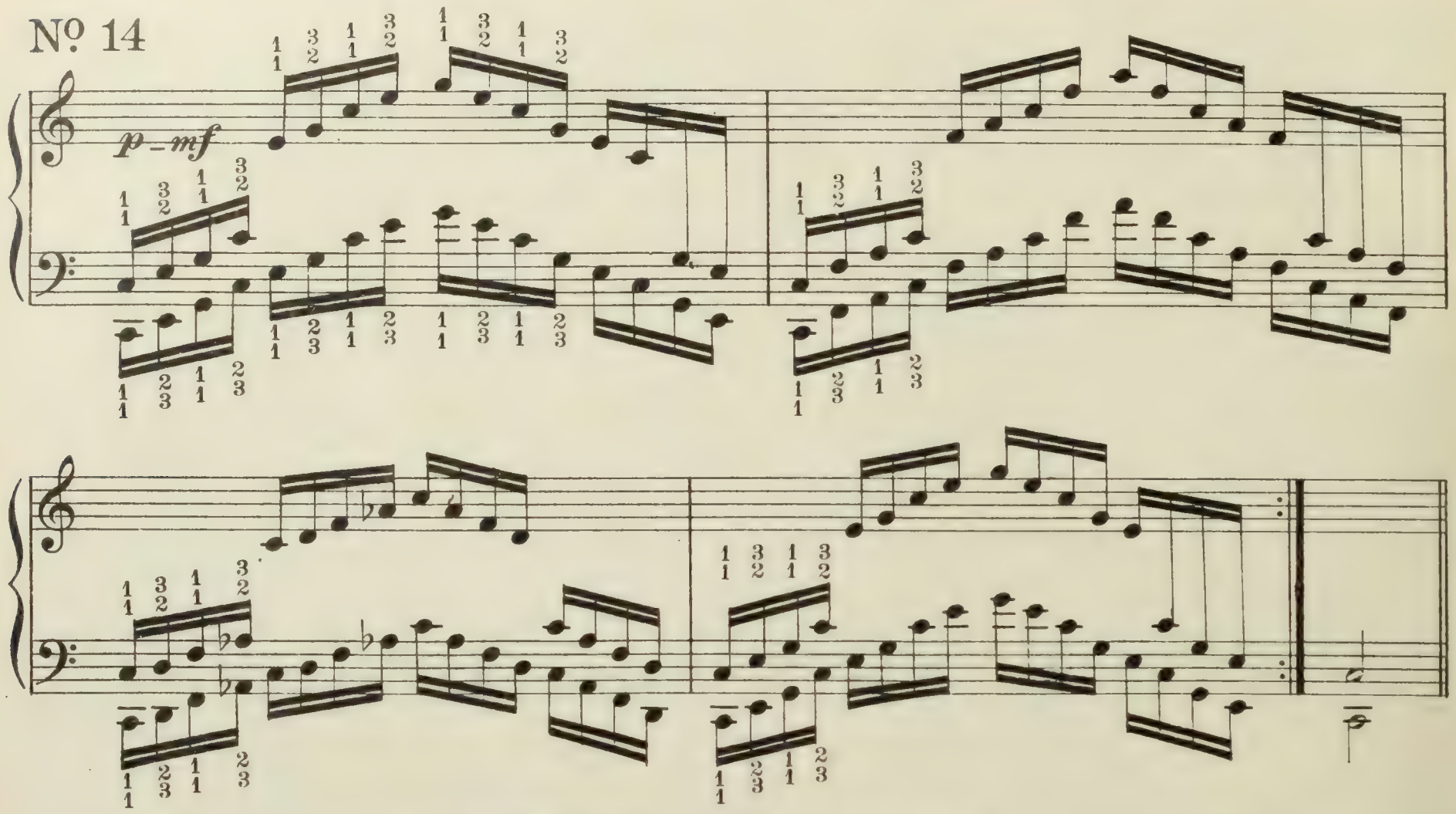
Los saltos, subiendo en la mano derecha y bajando en la mano izquierda, se ejecutarán sin sacudidas violentas y con un movimiento fácil.

Nº 12



Play strictly legato. | *Gut legato zu spielen.* | Jouez bien légato. | *Tocar muy ligado.*

Nº 13

Not too fast; play cleanly. | *Nicht zu schnell. Sauber zu spielen.* | Pas trop vite; jouez juste. | *No demasiado aprisa; con limpieza.*

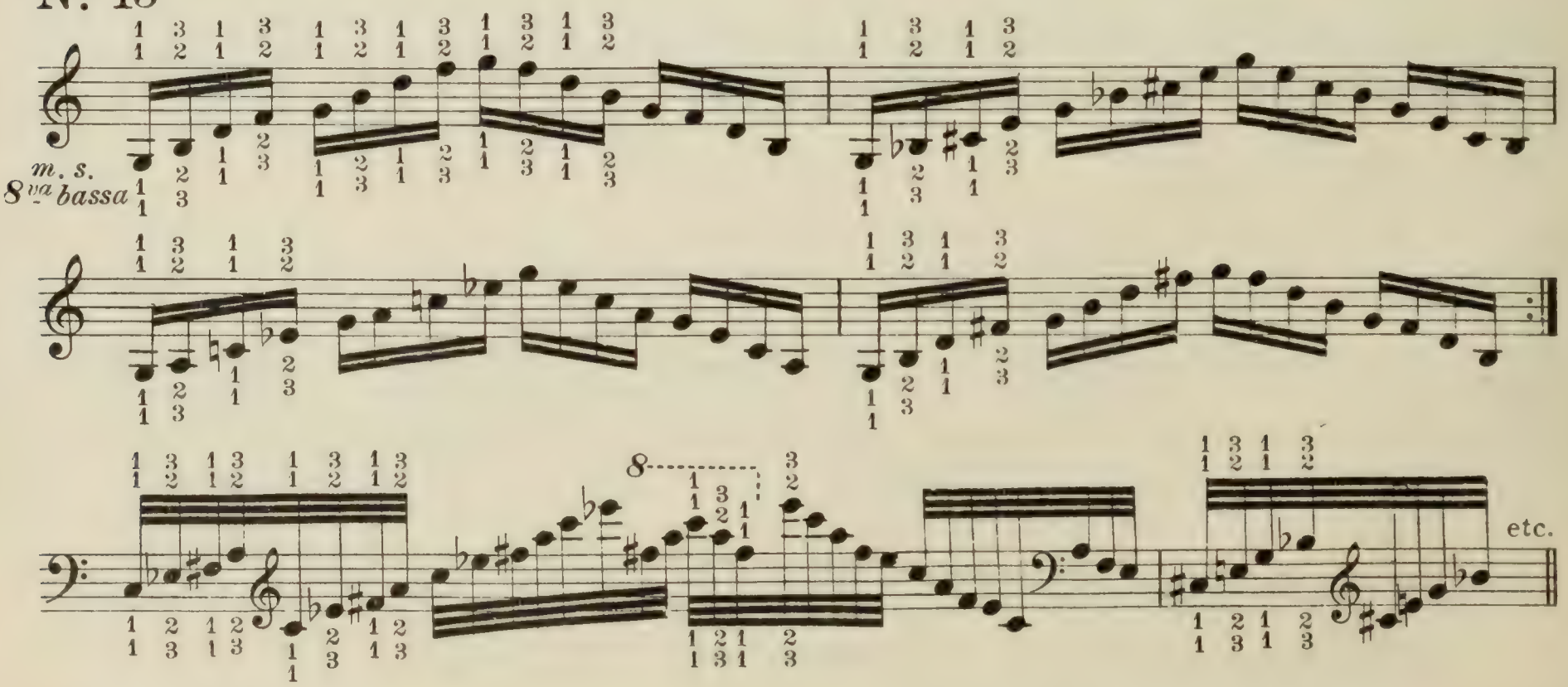
Nº 14

In all keys. | *In allen Tonarten.* | Dans tous les tons. | *En todos los tonos.*

Both of the following exercises should be played first in a moderate tempo; later with greater speed. Accuracy in attack must be cultivated.

Beide folgende Übungen sollen zuerst in einem mässigen Tempo gespielt werden, später mit grösserer Schnelligkeit. Man sorge für Treffsicherheit.

Les deux exercices suivants doivent être joués d'abord dans un mouvement modéré; ensuite plus vite. Ayez soin de la justesse.

Ambos ejercicios siguientes se deben tocar primeramente en un movimiento moderado; después más aprisa. Procúrese tocar limpio.

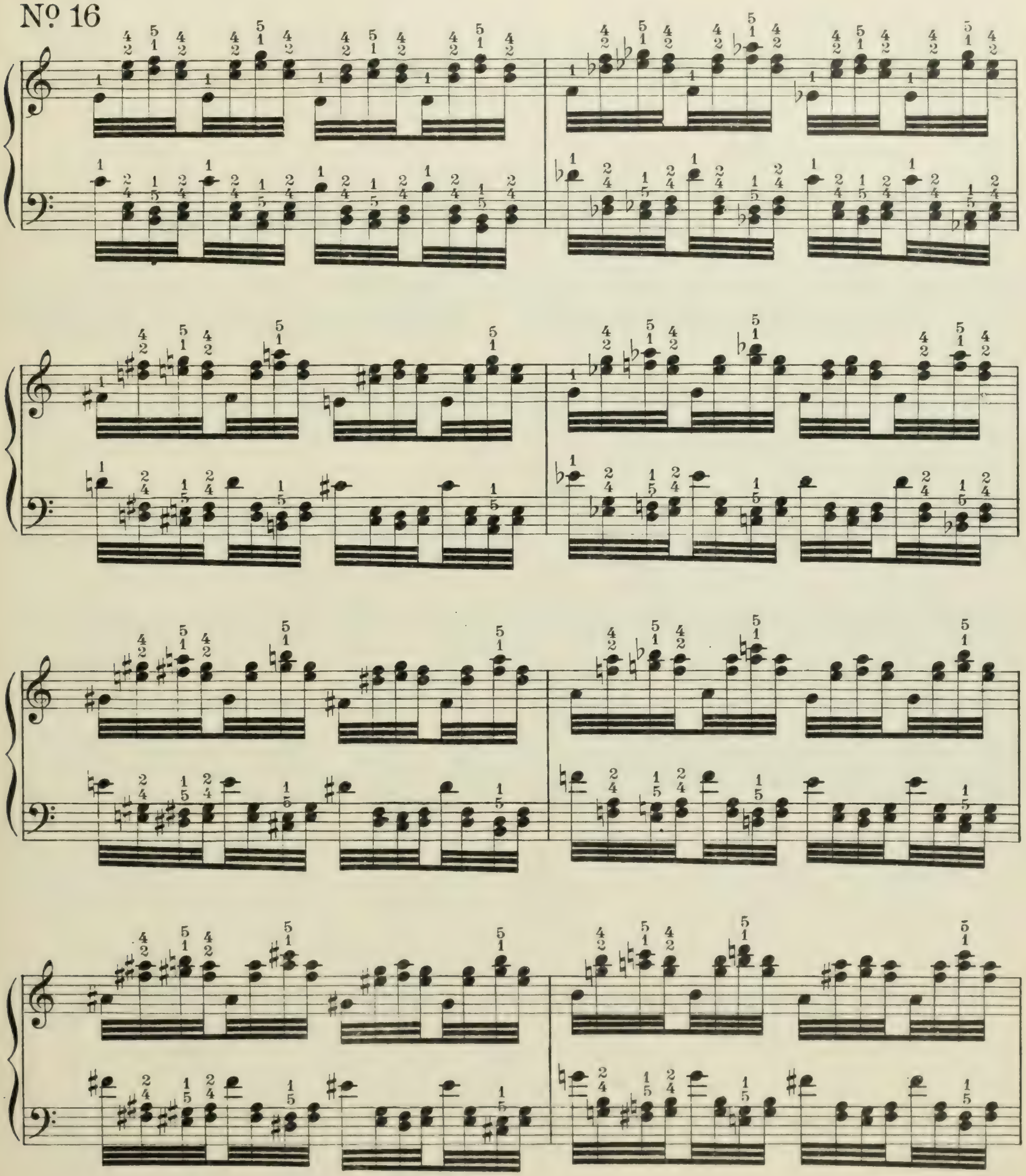
Nº 15

Not only beneficial for the thumbs, but also for stretching and making the hand supple.

Nicht allein gut für die Daumen, sondern auch für die Ausdehnung und Nachgiebigkeit der Hand.

Non seulement d'une bonne influence sur les pouces, mais aussi sur l'extension et la flexibilité de la main.

No sólo benéfico para los pulgares, sino también para la extensión y flexibilidad de la mano.

Nº 16



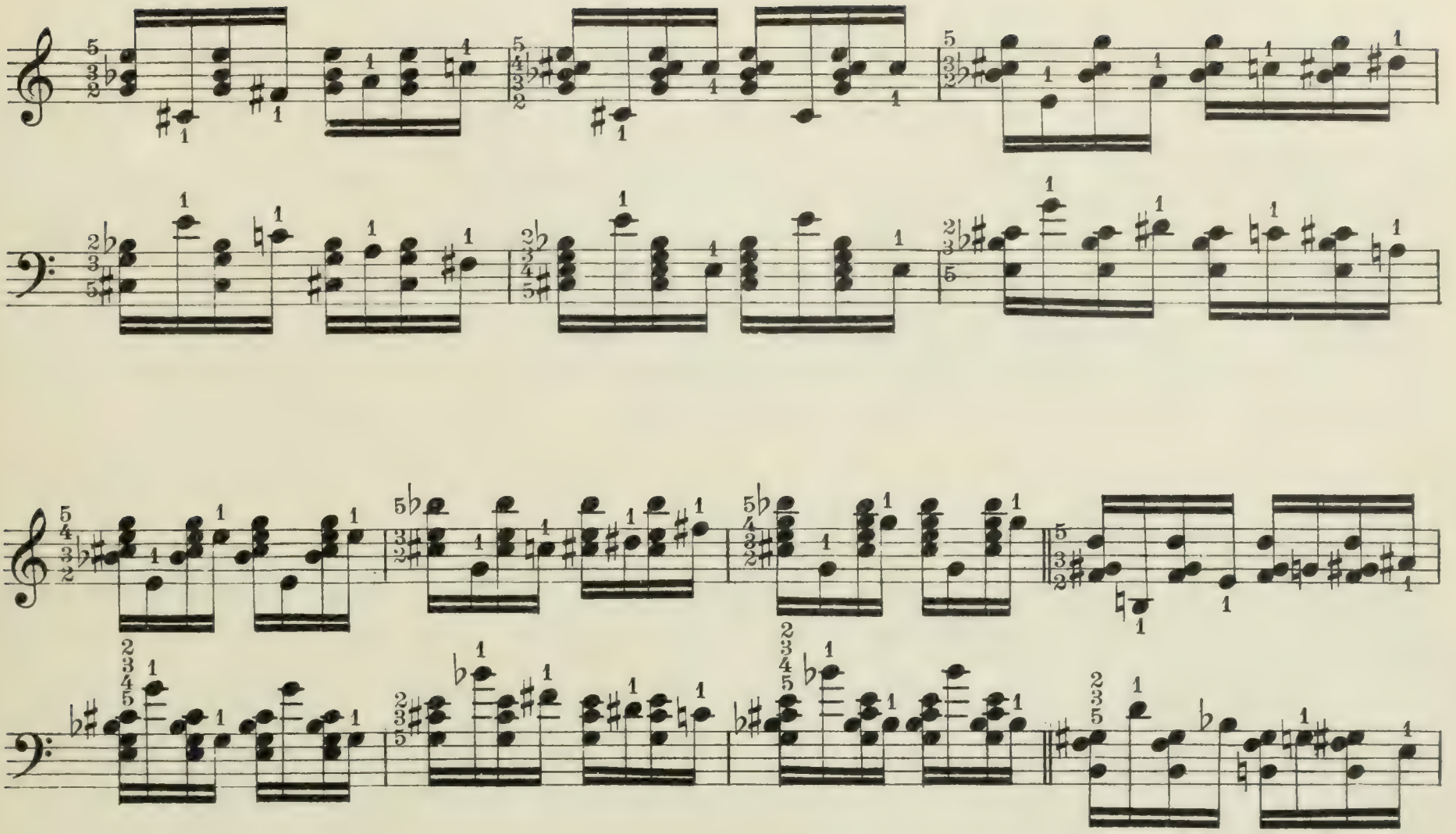
Not too fast; play firmly. Practise each hand alone.

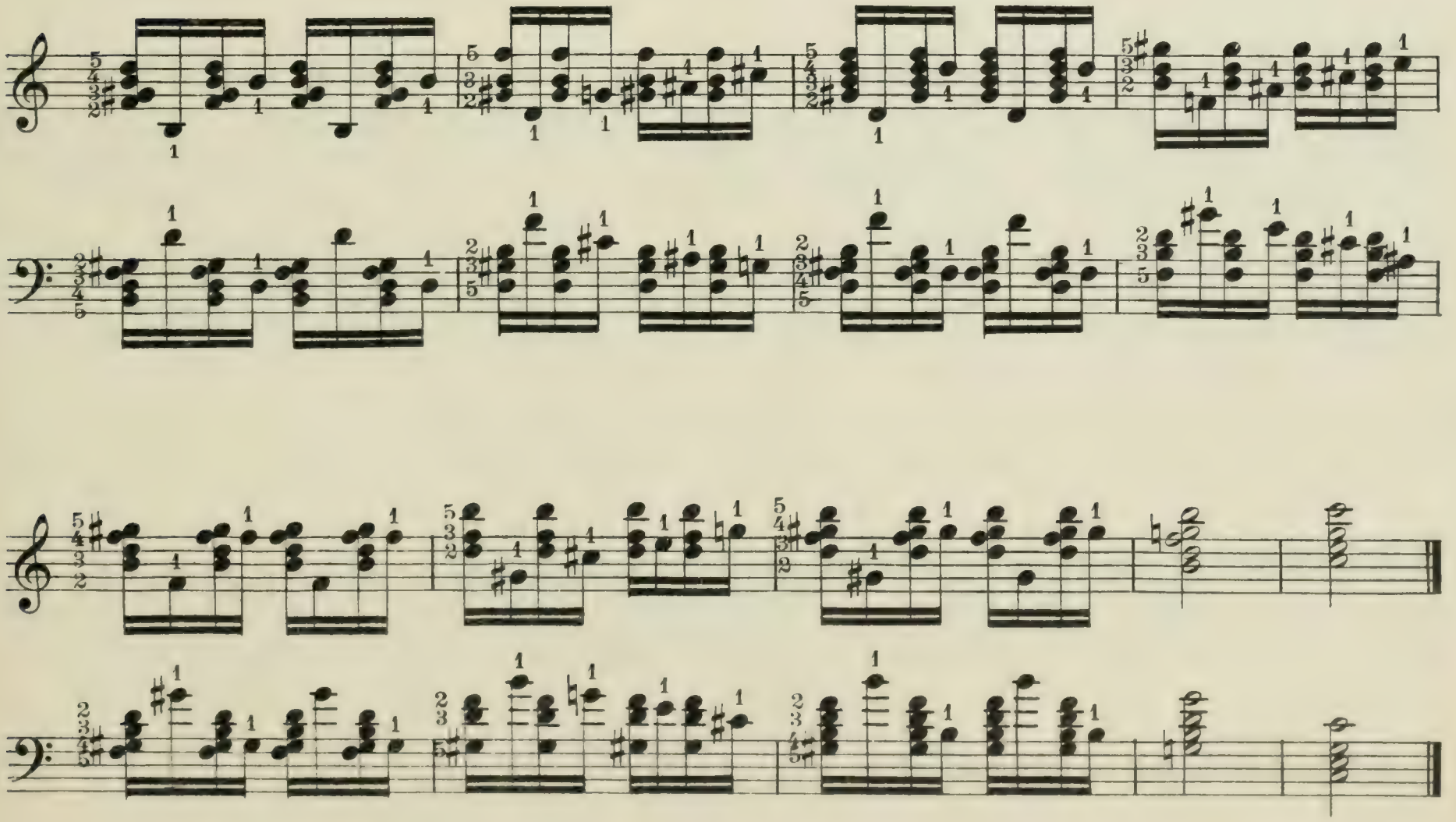
Nicht zu schnell; kräftig zu spielen. Übe jede Hand allein.

Pas trop vite; jouez fort. Etudiez les mains séparément.

No demasiado aprisa; tóquese fuerte. Estúdiese cada mano separada.

Nº 17

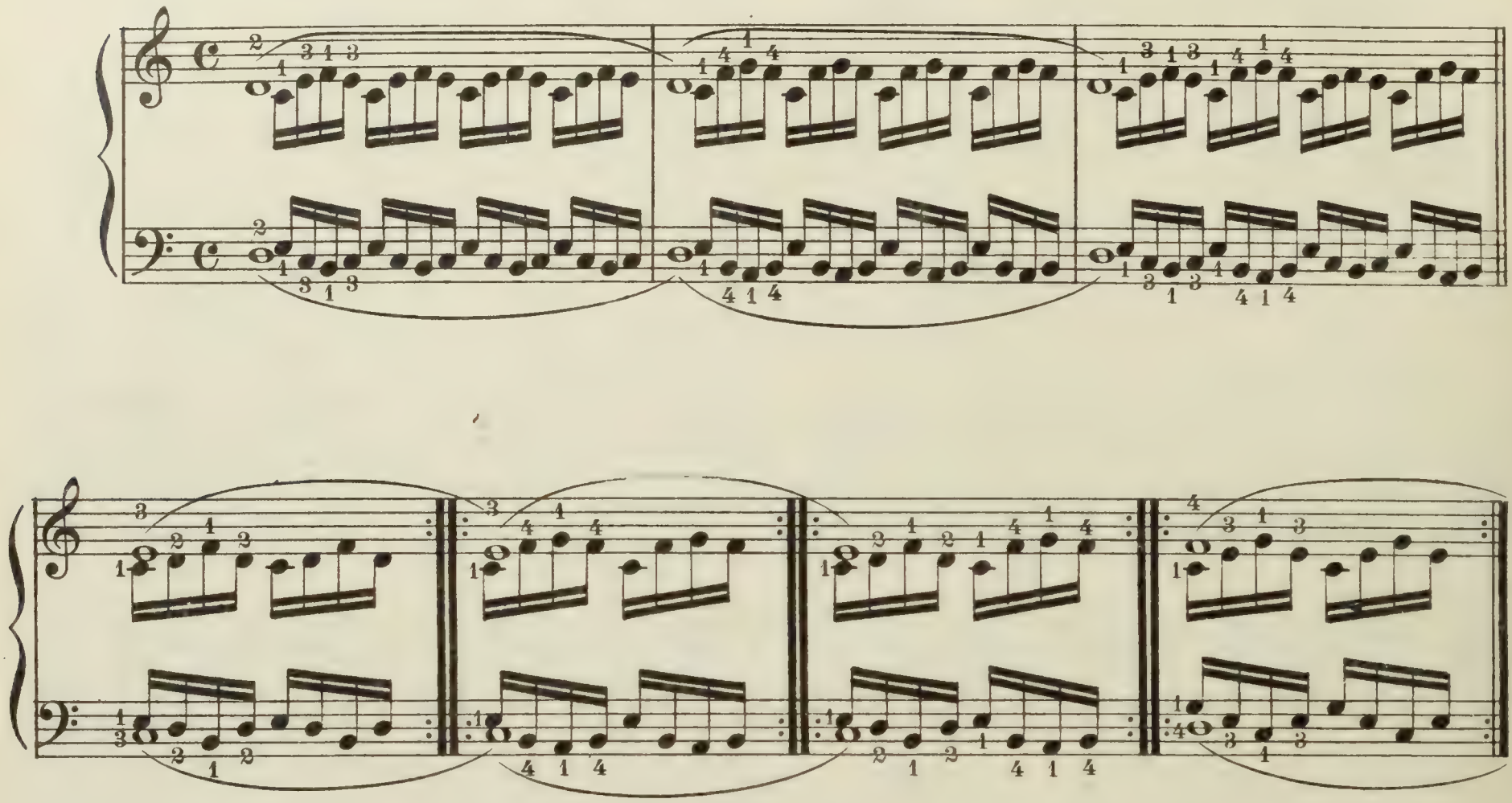
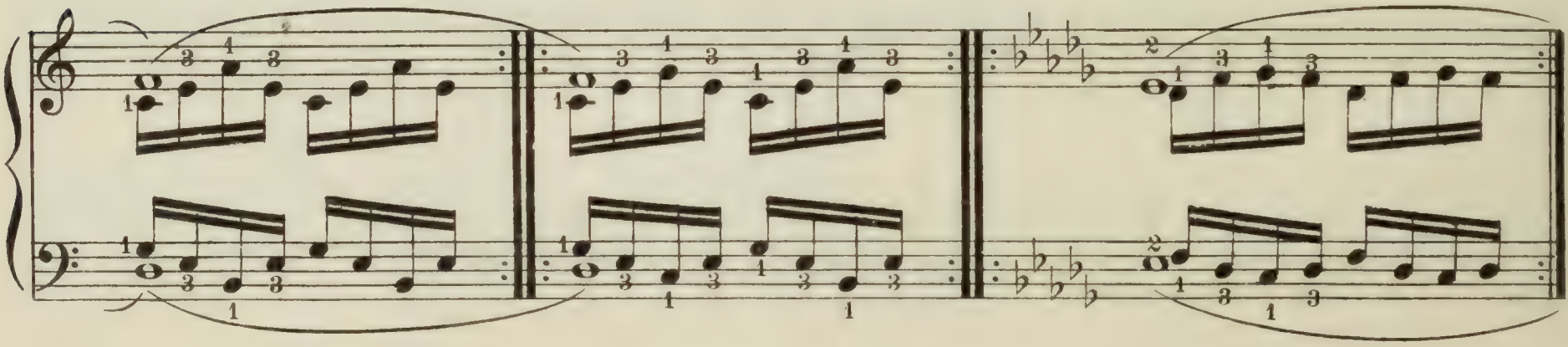
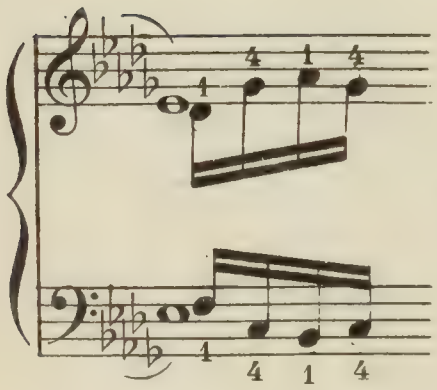




Special thumb exercises, as preparation for the scales.

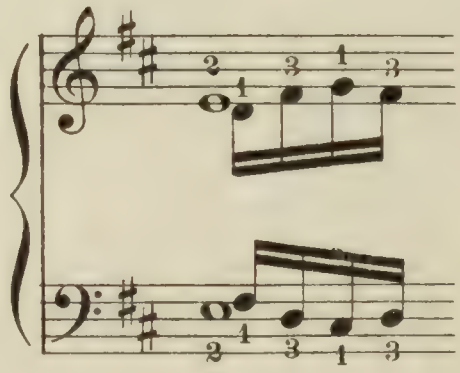
Besondere Daumenübungen, als Vorbereitung für die Tonleitern.

Exercices spéciaux pour les pouces, servant de préparation à l'étude des gammes.

Ejercicios especiales para los pulgares, como preparación para el estudio de las escalas.

etc. as before

wie vorher

comme avant

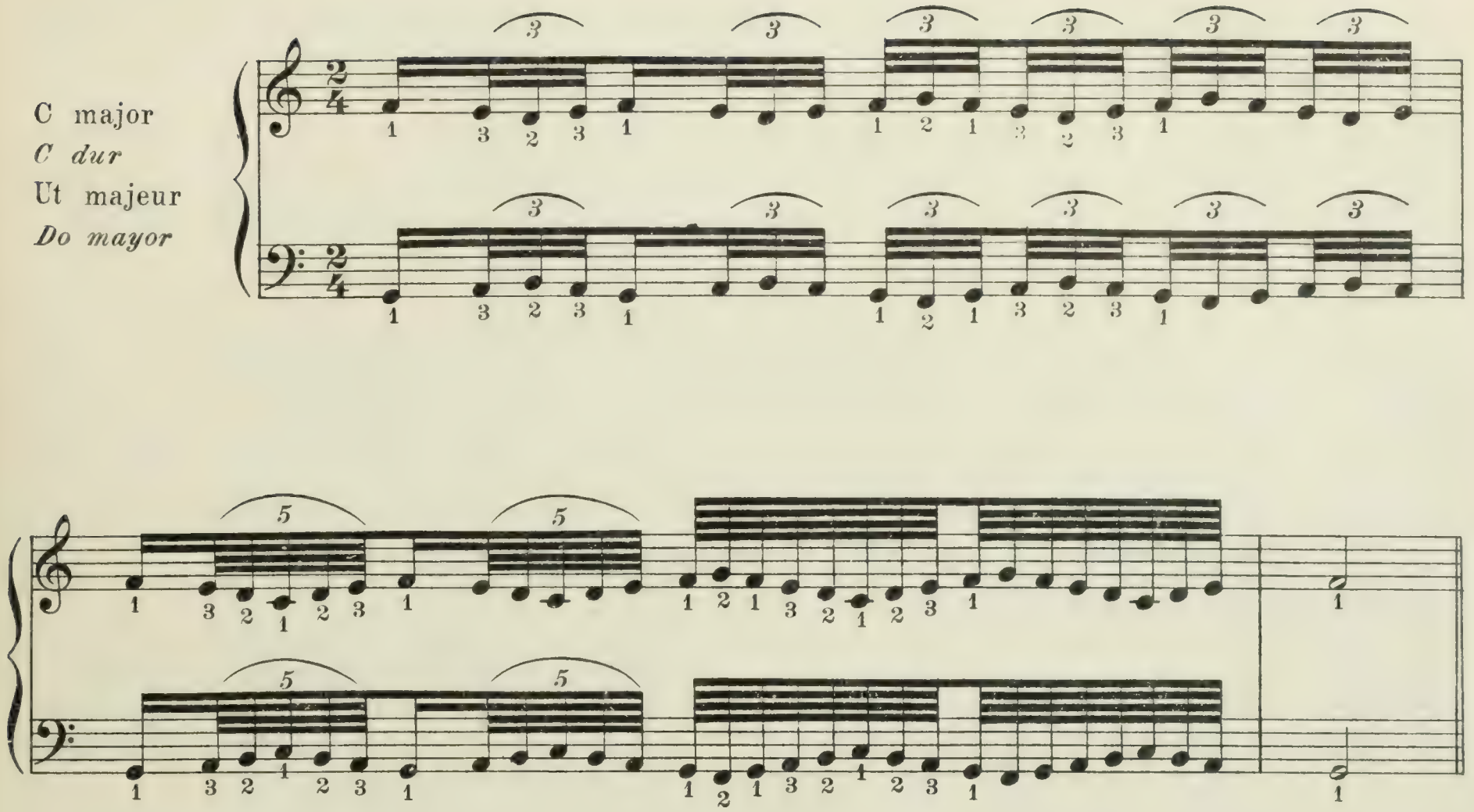
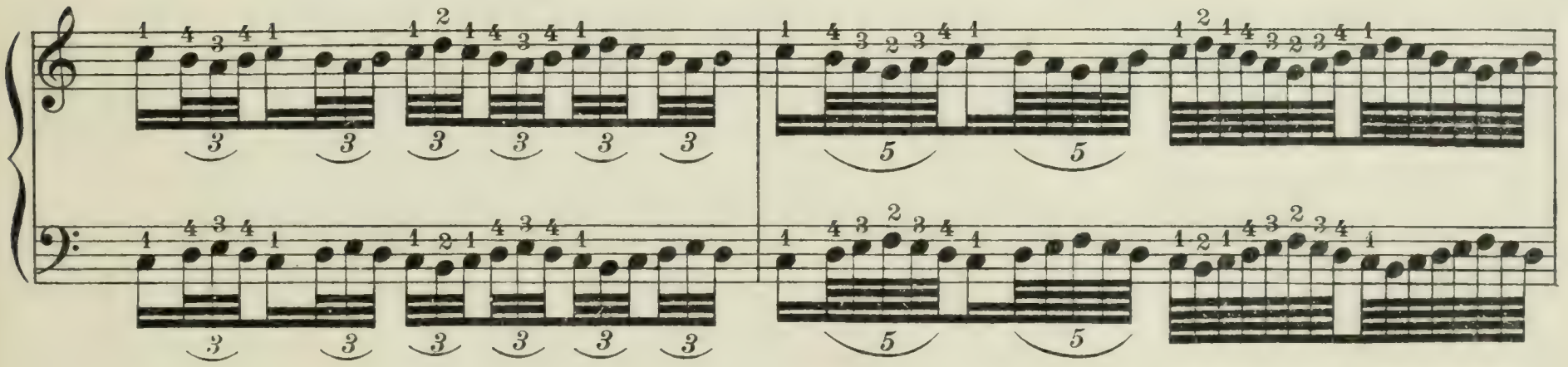
como antes

etc. and in all keys

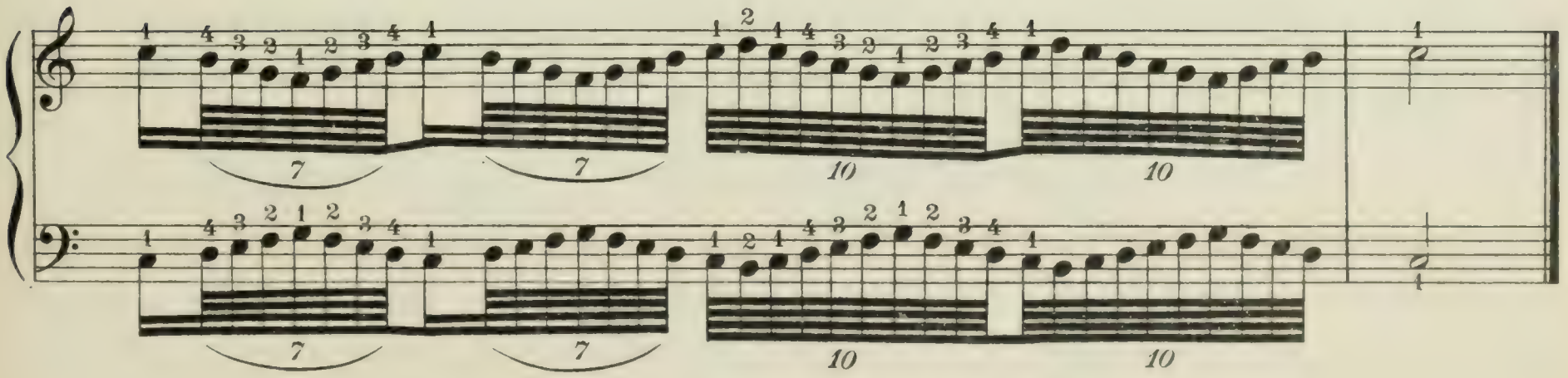
und in allen Tonarten

et dans tous les tons

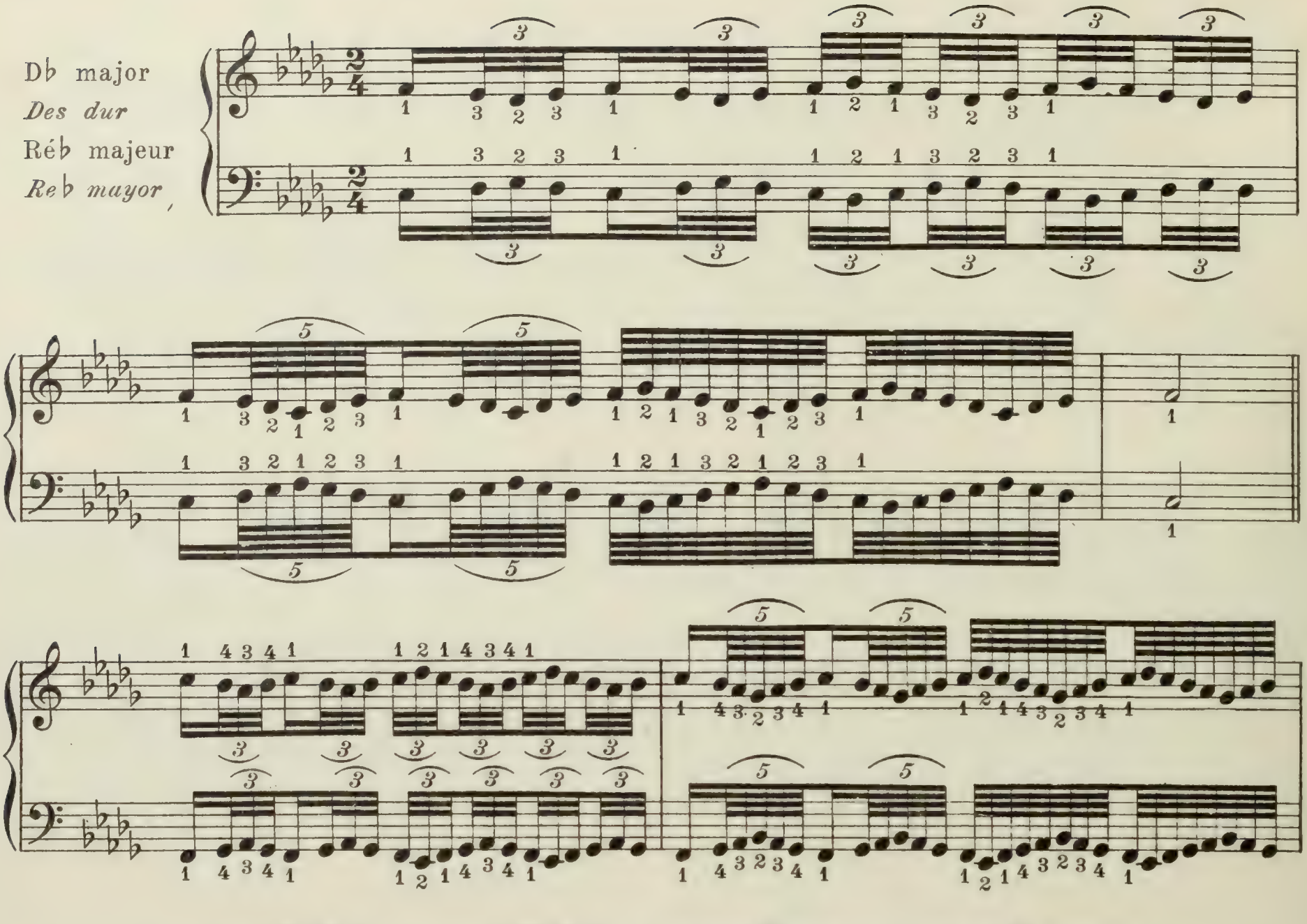
y en todos los tonos

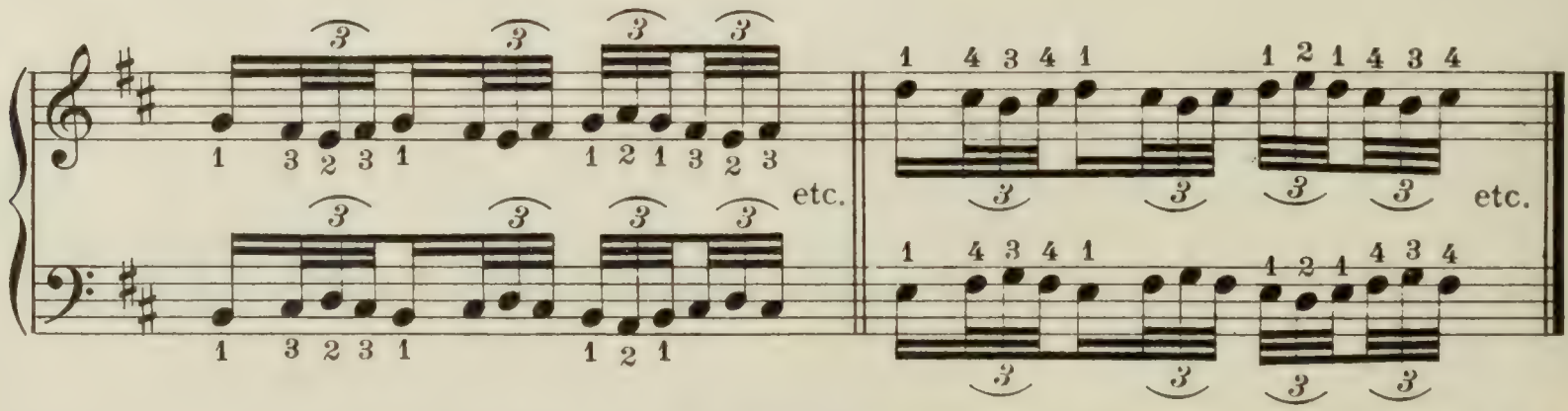
C major
C dur
Ut majeur
Do mayor





Db major
Des dur
Réb majeur
Reb mayor

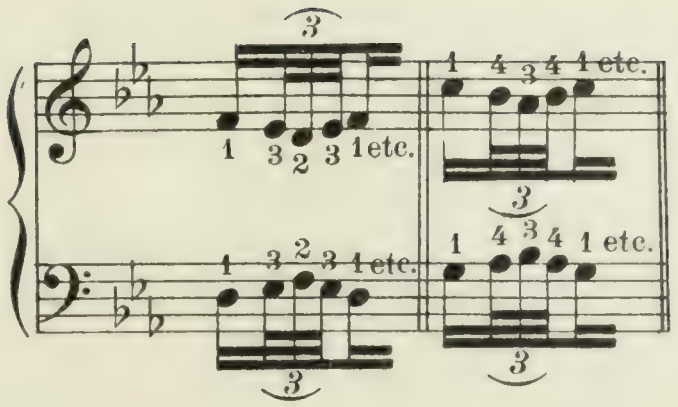
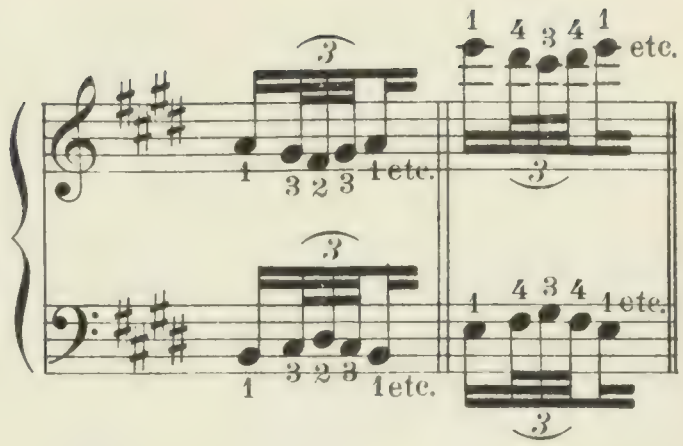
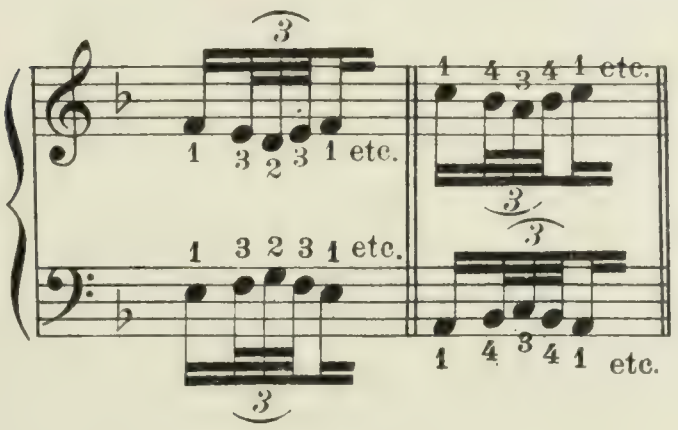
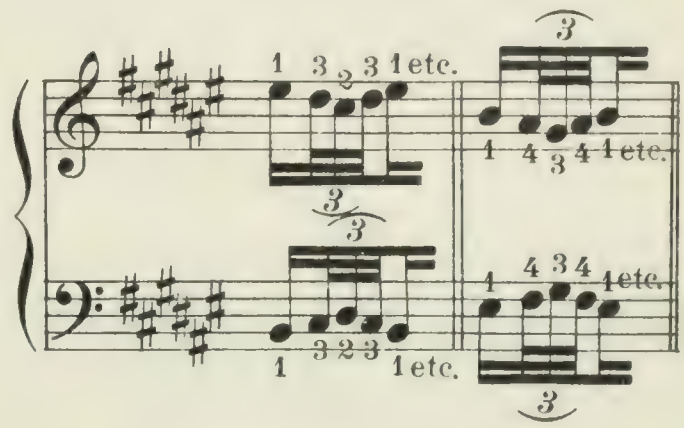
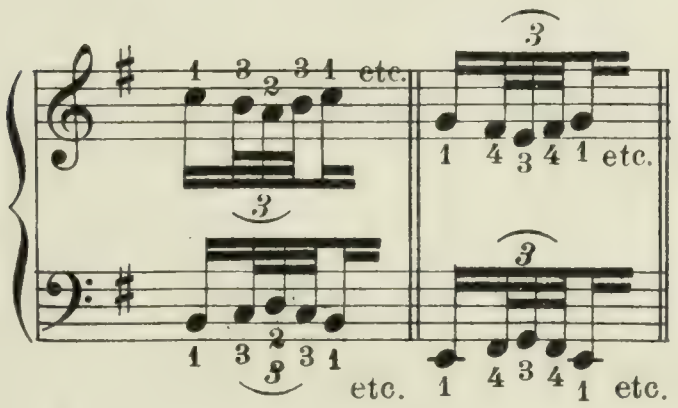


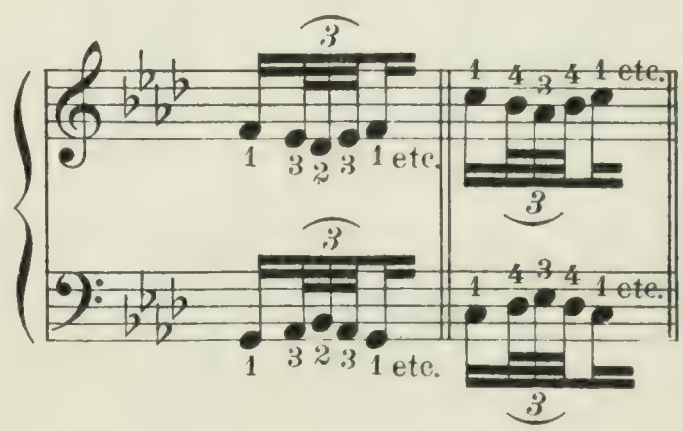
D major
D dur
Ré majeur
Re mayor

The positions for the l.h. in the scales of G, D, A and F major have been chosen in accordance with the fingerings advocated in the Chapter: "Virtuosity of the Scales."

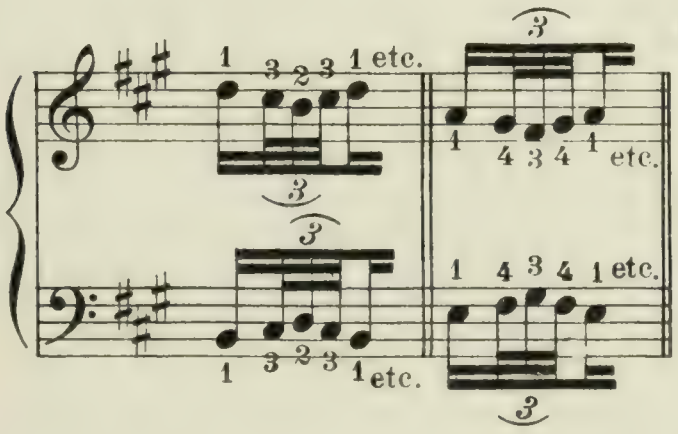
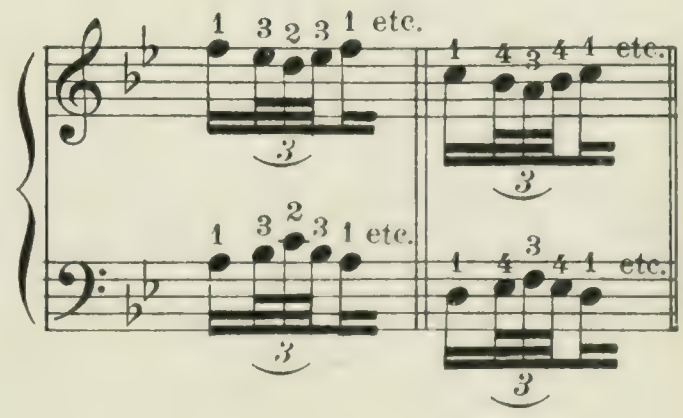
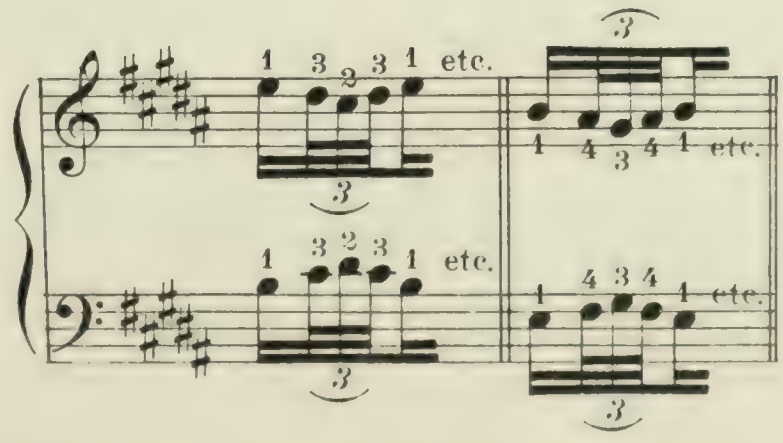
Die Stellungen für die l. H., in den Tonleitern von G, D, A und F dur, sind nach den Fingersätzen gewählt worden, welche im Kapitel: "Virtuosität der Tonleitern" anempfohlen sind.

Les positions pour la m.g. dans les gammes de *Sol, Ré, La* et *Fa* majeur ont été choisies d'après les doigtés recommandés dans le Chapitre: "Virtuosité des Gammes."

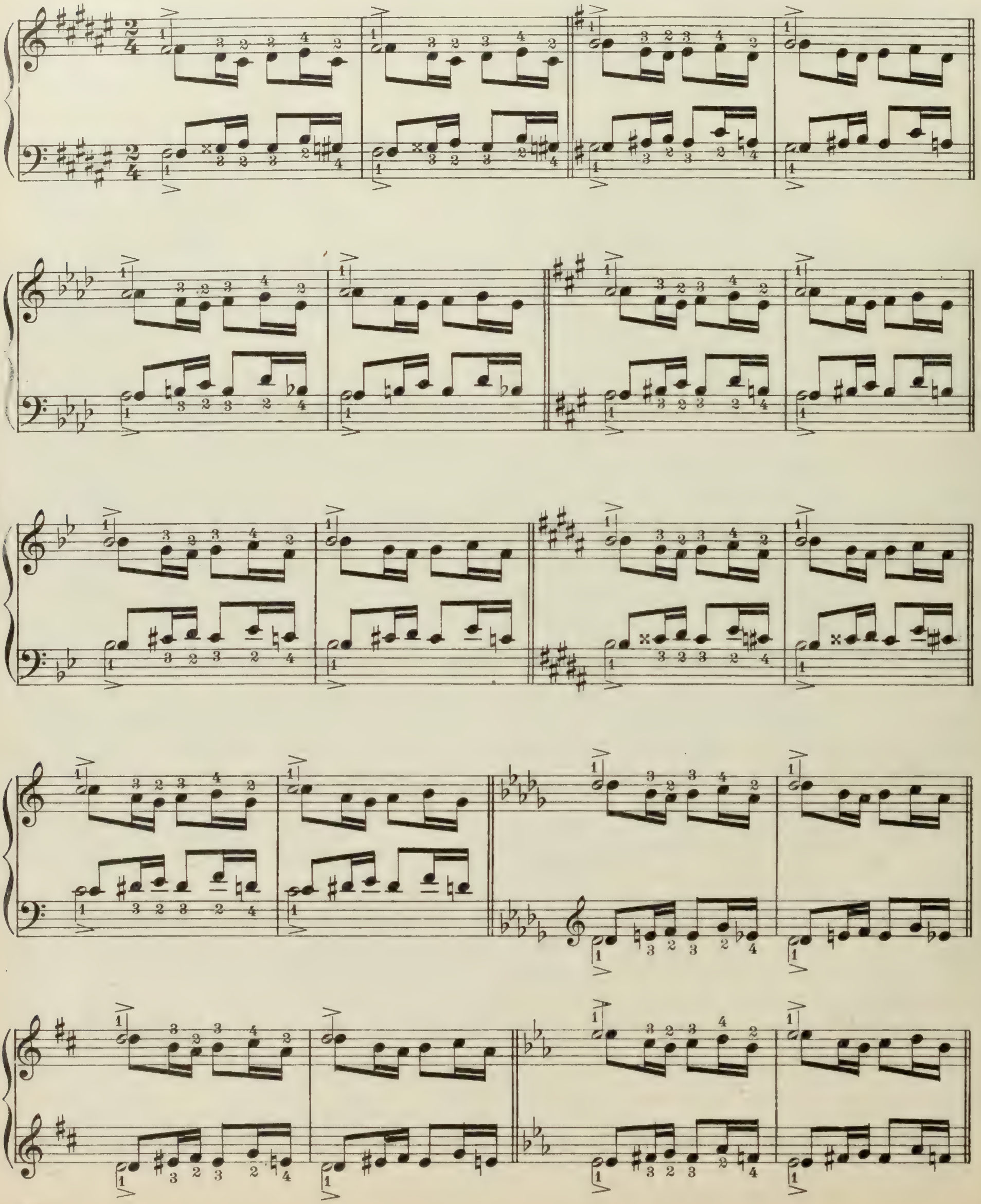
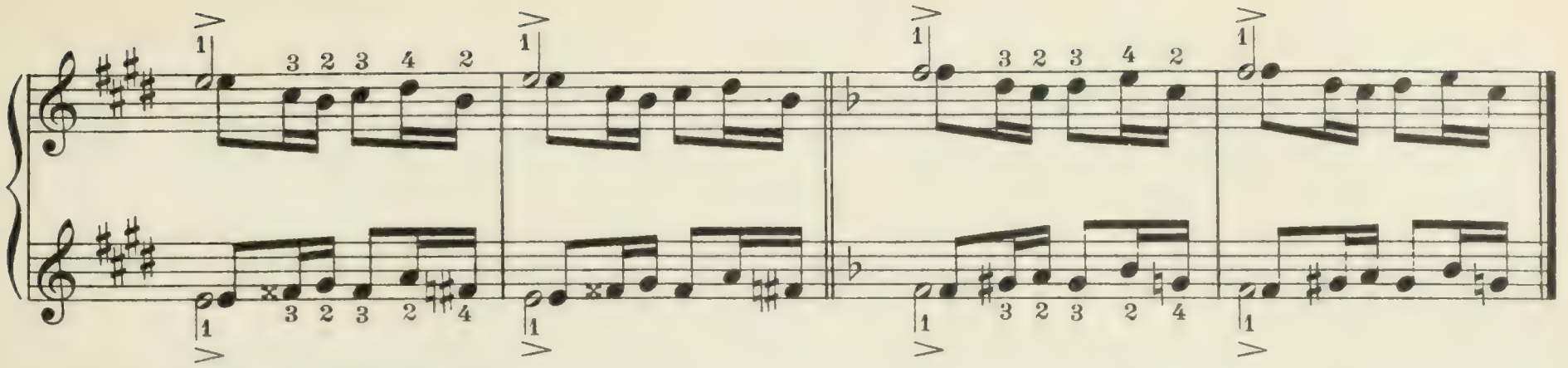
Las posiciones para la m. iz., en las escalas de Sol Re, La y Fa mayor, han sido elegidas conforme a las digitaciones recomendadas en el Capítulo intitulado: "Virtuosidad en las Escalas."

Eb major
Es dur
Mib majeur
Mib mayor

E major
E dur
Mi majeur
Mi mayor

F major
F dur
Fa majeur
Fa mayor

F♯ major
Fis dur
Fa♯ majeur
Fa♯ mayor

G major
G dur
Sol majeur
Sol mayor

Ab major
As dur
Lab majeur
Lab mayor



A major
A dur
La majeur
La mayor

B♭ major
B dur
Si♭ majeur
Si♭ mayor

B major
H dur
Si majeur
Si mayor

Original exercises, expressly written for this work, by | *Originalübungen, eigens für dieses Werk geschrieben, von* | Exercices originaux, écrits expressément pour cette oeuvre, par | *Ejercicios originales, escritos especialmente para esta obra, por*

EMIL von SAUER



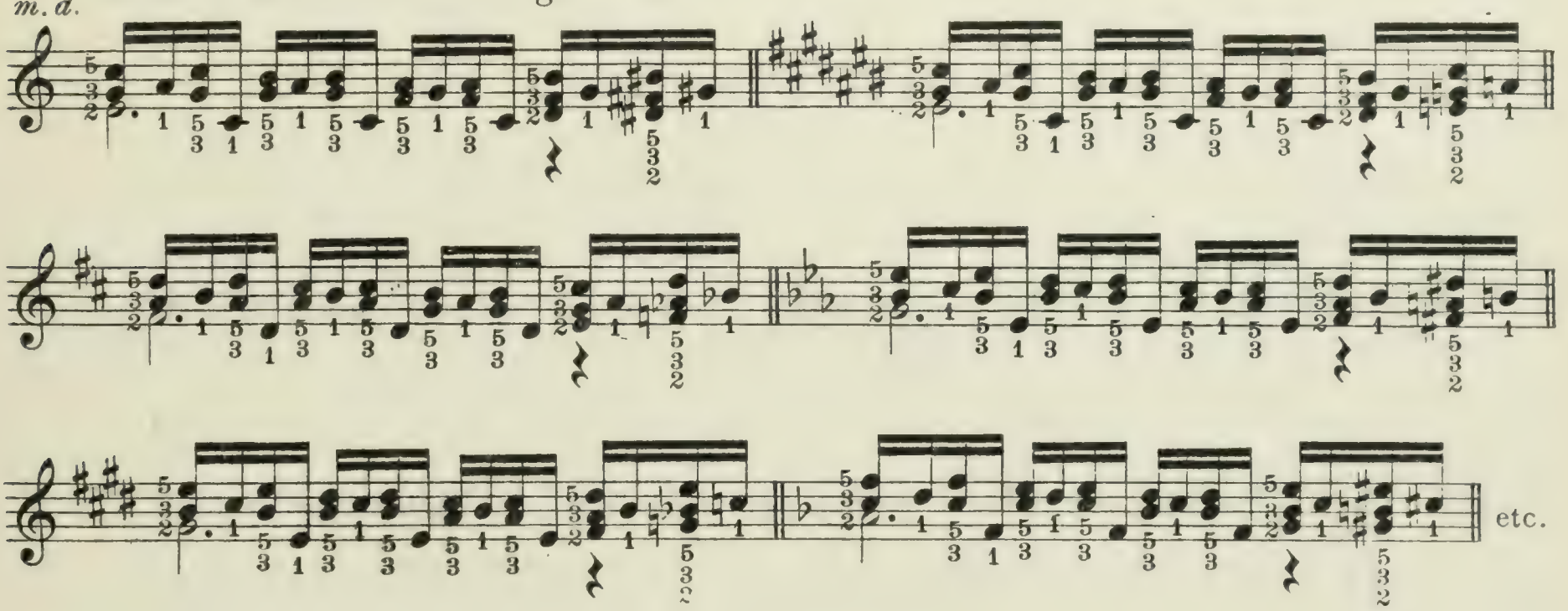
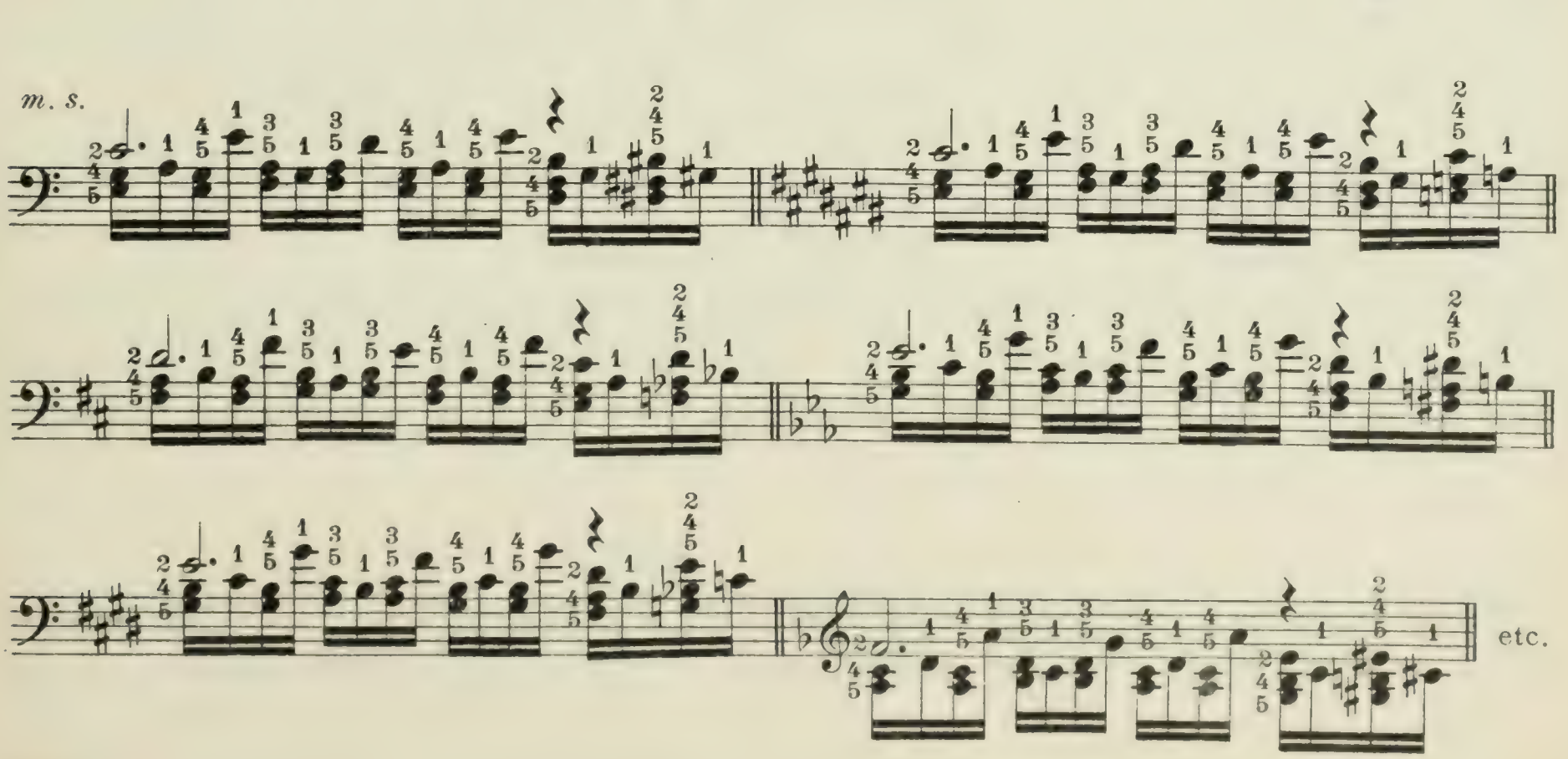
Original exercises, expressly written for this work, by

Originalübungen, eigens für dieses Werk geschrieben, von

Exercices originaux, écrits expressément pour cette oeuvre, par

Ejercicios originales, escritos especialmente para esta obra, por

LEOPOLD GODOWSKY

m. d. Lento – Moderato – Allegro *(A. J.)*



etc.

m. s.

etc.

Original exercises, expressly written for this work, by

Originalübungen, eigens für dieses Werk geschrieben, von

Exercices originaux, écrits expressément pour cette oeuvre, par

Ejercicios originales, escritos especialmente para esta obra, por

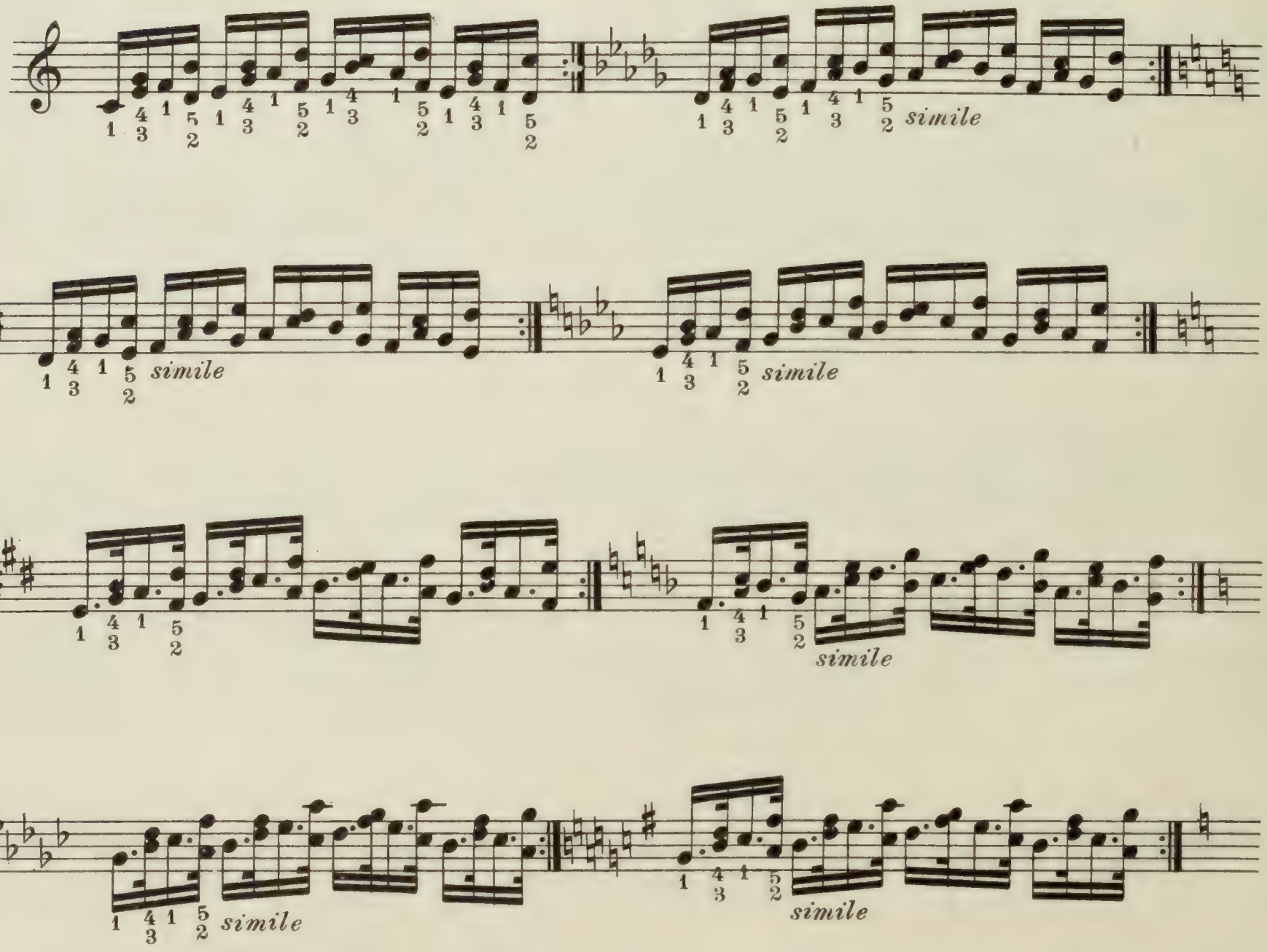
RUDOLF GANZ

Although essentially an exercise for the thumbs and as such highly beneficial the following is also of service for the extension and flexibility of the hands. *(A.J.)*

Obgleich die folgende Übung vor allem für den Daumen bestimmt ist und im hohen Grade Nutzen bringt, so bildet sie auch die Hand aus in Bezug auf deren Streckung und Biegsamkeit. (A.J.)

Bien que l'exercice suivant ait été écrit principalement pour les pouces, et que, comme tel, il soit d'une grande utilité, il sert aussi pour donner l'extension et la flexibilité aux mains. *(A.J.)*

Aunque el ejercicio siguiente haya sido ideado principalmente para los pulgares, y como tal es sumamente provechoso, es también útil para dar extensión y flexibilidad a las manos. (A.J.)



simile simile simile simile

m. s. simile simile

simile simile simile simile

simile simile simile simile

simile simile simile simile

Original exercises, expressly written for this work, by

Originalübungen, eigens für dieses Werk geschrieben, von

Exercices originaux, écrits expressément pour cette oeuvre, par

Ejercicios originales, escritos especialmente para esta obra, por

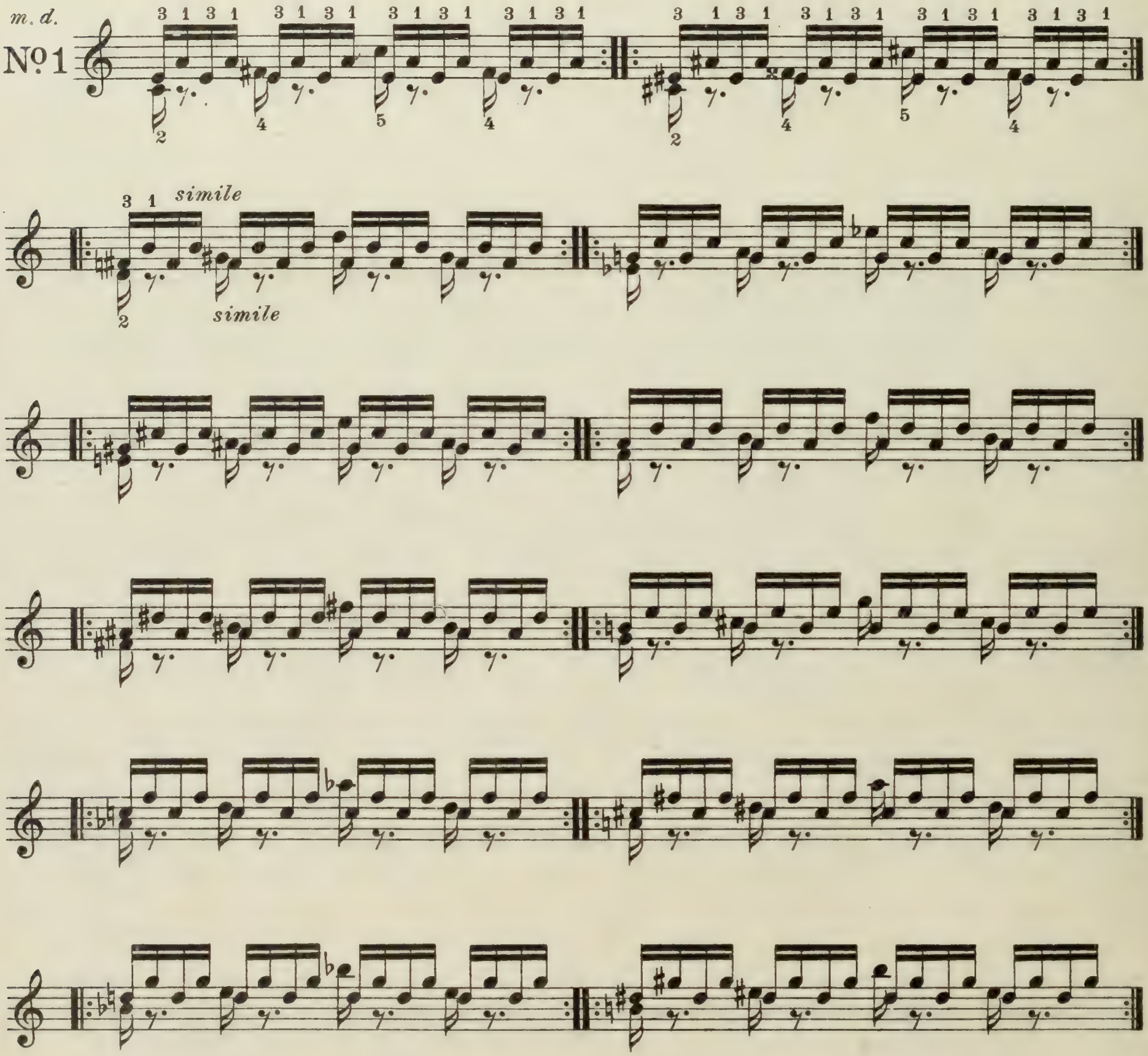
ALFRED CORTOT

These cleverly conceived thumb exercises develop also the flexibility of the whole hand. (A.J.)

Diese geschickt ausgedachten Daumenübungen entwickeln auch die Gelenkigkeit der ganzen Hand. (A.J.)

Ces exercices de pouces, fort ingénieux, développent aussi la flexibilité de toute la main.

Estos ingeniosos ejercicios de pulgares también desarrollan la flexibilidad de toda la mano. (A.J.)



m. s.

simile

simile

m. d.

No 2

simile

simile

etc.

m. s.

simile

simile

etc.

m. d.

No 3

simile

simile

m. s.

simile

simile

IGNAZ FRIEDMAN

(This photograph is published for the first time and was taken expressly for "THE MASTER SCHOOL OF MODERN PIANO PLAYING AND VIRTUOSITY," by Alberto Jonas, by Underwood & Underwood, N. Y.)

JOSEF LHEVINNE

Photo by Mishkin, New York)

Finger Exercises

Fingerübungen

Exercices de Doigts

Ejercicios de Dedos

Finger Exercises

They should be practised, as a general rule, in a moderate tempo, sonorously, with a vigorous touch and fingers that are well lifted. But one should not neglect playing them a number of times softly, taking care that the tone remains clear and agreeable, and that no notes are dropped through playing too softly.

The following exercise is beneficial for the strength, independence and evenness of the fingers. It should, *like all other exercises,* be conscientiously played *in all keys.* Disregarding this advice makes it impossible to gain that technical mastery which results only from complete control of the given material. Better one exercise in all keys than three exercises in one key.

Finger exercises should, finally, be practised with all dynamic gradations in legato and staccato, including <> and with various rhythms (see page 179) in Andante, Moderato, Allegro, Presto.

Fingerübungen

Nach allgemeiner Regel sollen dieselben in einem mässigen Tempo und forte, mit kräftigem Anschlag und gut gehobenen Fingern gespielt werden. Man unterlasse aber nicht, sie öfters auch leise zu spielen, wobei jedoch auf einen guten, klaren Ton und auch darauf geachtet werden muss, dass keine Note durch allzu leises Spiel verloren gehe.

Die folgende Übung wirkt ungemein günstig auf Kraft, Unabhängigkeit und Ebenmässigkeitsentfaltung der Finger. Dieselbe, wie alle folgenden Übungen, gehe man gewissenhaft in allen Tonarten *durch; wer das unterlässt, verwirft die Möglichkeit, jene technische Herrschaft zu erlangen, die zur Beherrschung des gegebenen Materials erforderlich ist. Man spiele lieber eine Übung in allen Tonarten, als drei Übungen in einer einzigen.*

Fingerübungen sollten schliesslich mit allen dynamischen Abstufungen im legato und staccato, einbegriffen <> und mit verschiedenem Rhytmus (siehe Seite 179) in Andante, Mod^to, All^o, und Presto geübt werden.

Exercices de doigts

On doit les étudier, en règle générale, dans un mouvement modéré, *forte,* avec un toucher vigoureux et en levant bien les doigts. Cependant, il ne faut pas négliger de les jouer souvent *piano,* et on aura alors soin de produire un son de bonne qualité, clair, et aussi de ne pas rater de notes en jouant trop doucement.

L'exercice suivant produit d'excellents résultats quant à la force, l'indépendance et l'égalité des doigts. Il faut le jouer, *comme tous les exercices,* dans tous les tons. Celui qui néglige ce conseil rejète, sciemment, la possibilité d'obtenir cette technique souveraine qui est le résultat de la maîtrise de la matière donnée. Mieux vaut un exercice dans tous les tons que trois exercices dans un seul ton.

On étudiera en outre les exercices de doigts avec toutes les gradations dynamiques, en légato et staccato, y compris <> et avec différents rythmes (voir page 179 en Andante, Mod^to, Allegro, Presto.

Ejercicios de dedos

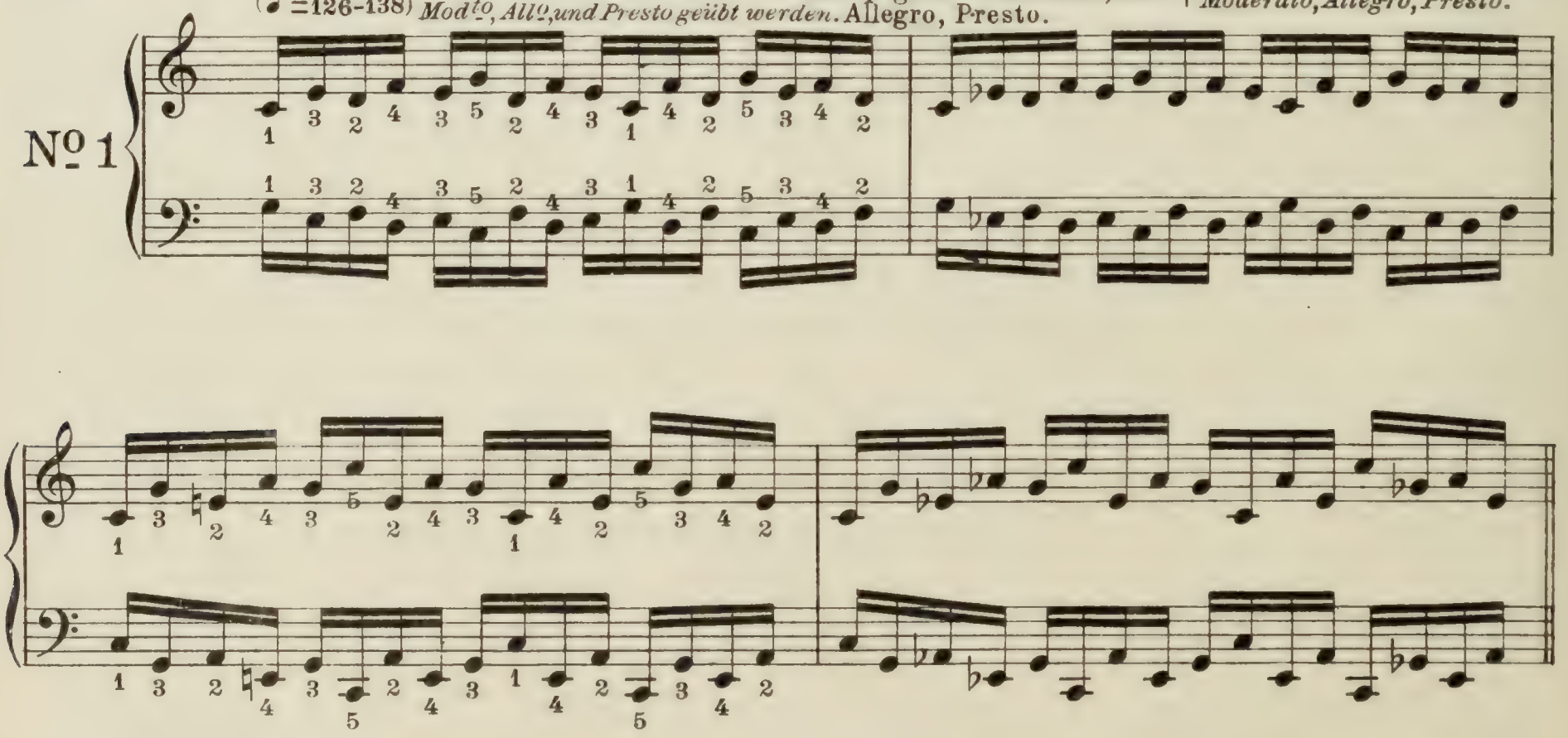
Se deben estudiar, por regla general, en un movimiento moderado, fuerte, con "toucher" vigoroso y levantando bien los dedos. Por otro lado, no hay que descuidar tocarlos a menudo piano, *cultivando entonces un sonido de buena calidad y claro, y sin perder notas por tocar demasiado suave.*

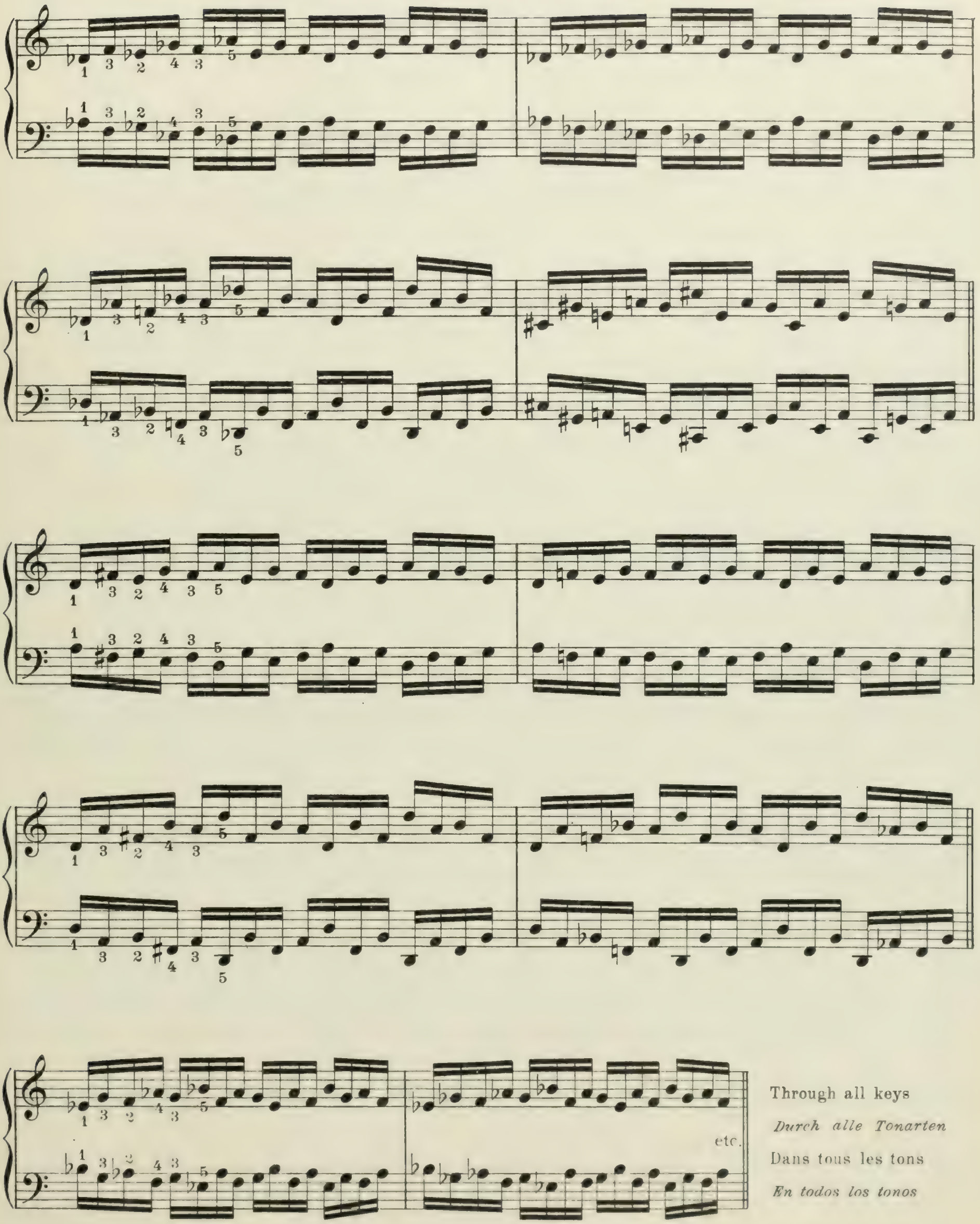
El ejercicio siguiente produce excelentes resultados en cuanto a la fuerza, independencia e igualdad de los dedos. Se tocará, así como hay que hacerlo con todos los ejercicios, *en* todos los tonos. *El que descuide este consejo, perderá la posibilidad de adquirir esa técnica soberana que es el resultado del dominio completo sobre el material dado. Más vale un ejercicio en todos los tonos, que tres ejercicios en un tono solo.*

Se estudiarán los ejercicios de dedos también con todas las gradaciones dinámicas, en legato y staccato, incluso <> y con diferentes ritmos (véase página 179) en Andante, Moderato, Allegro, Presto.

(♩ =126-138)

Nº 1





Through all keys

Durch alle Tonarten

Dans tous les tons

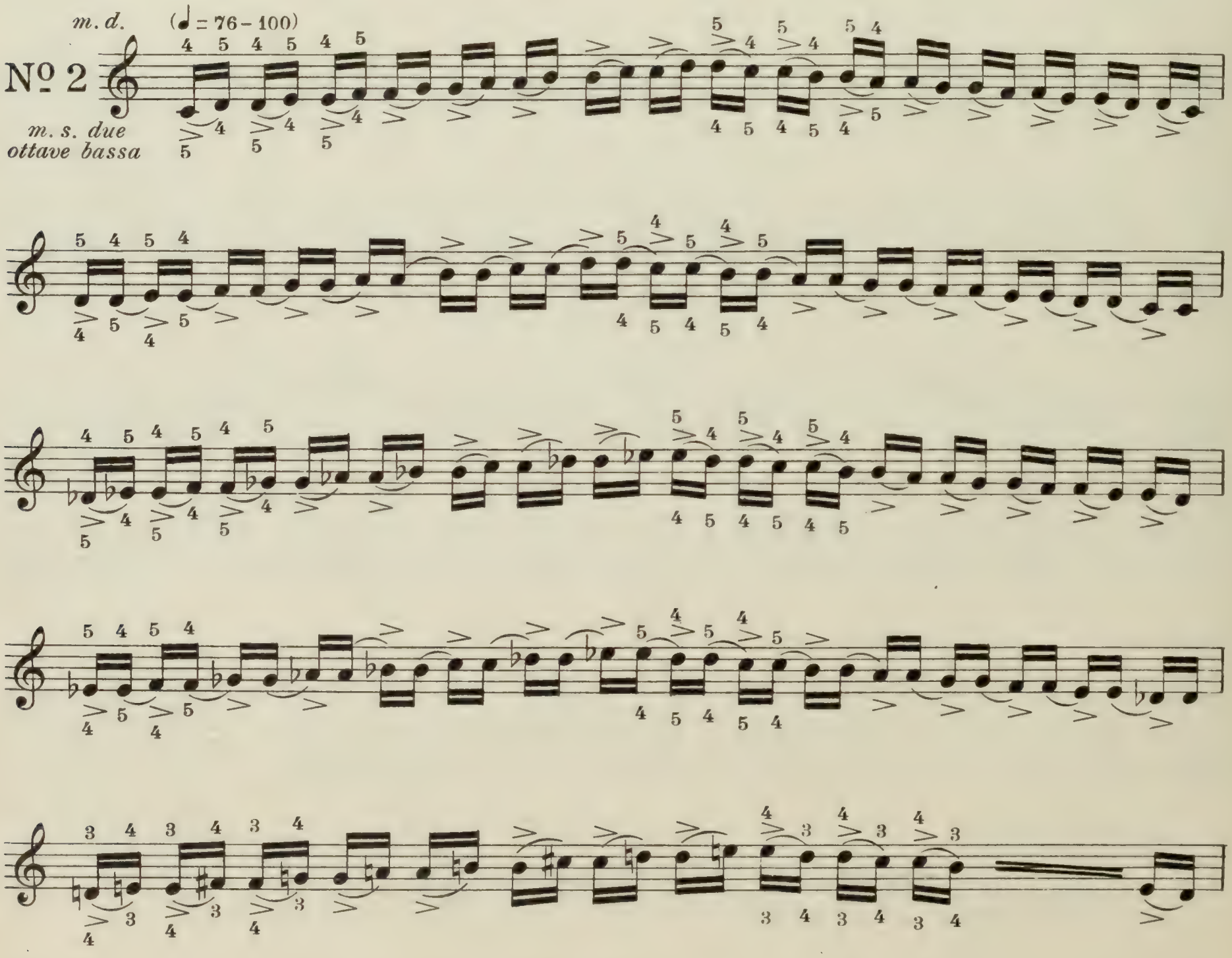
En todos los tonos

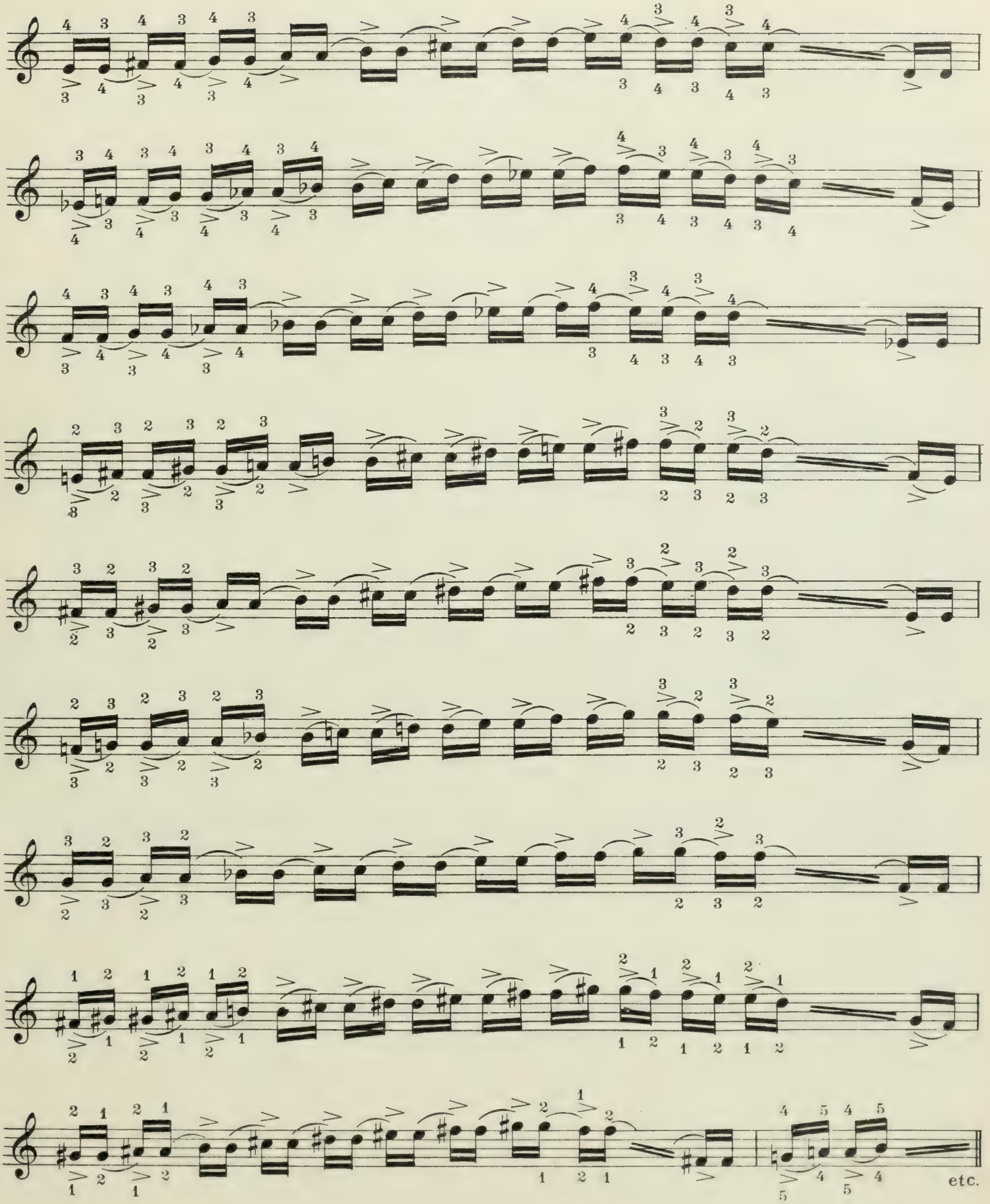
All the exercises given here are "advanced work" and it is taken for granted that the student already has practised the easier, more usual forms. The following two, three, four and five finger exercises are of special value for giving strength to the fingers. Practise them first in a moderate tempo with *vigorous accents* which are to be given chiefly with the fingers, but also to some extent with the arm. Later practise them faster, keeping up the forceful accents. The hands should glide along gently but not stiffly.

Alle hier angegebenen Übungen sind "höhere Studien" und ich setze voraus, dass der Studierende bereits die leichteren, üblichen Formen kennt. Folgende zwei, drei, vier und fünf Fingerübungen sind von grösstem Wert, um Kraft in den Fingern zu erlangen. Man übe sie zuerst in mässigem Tempo, mit kräftigen Akzenten, *welche hauptsächlich mit den Fingern, aber auch etwas mit dem Arm auszuführen sind. Später übe man sie schneller, aber beachte auch dabei die kräftigen Akzente. Die Hände müssen ohne Steifheit, ruhig dahingleiten.*

Tous les exercices donnés ici sont d'un ordre "avancé" et il est entendu que l'élève connait déjà les formes plus faciles et courantes. Les exercices suivants de deux, trois, quatre et cinq notes sont du plus grand secours pour donner la force aux doigts. Etudiez-les d'abord dans un mouvement modéré, avec des *accents vigoureux*, donnés surtout des doigts, mais aussi un peu du bras. Plus tard jouez-les plus vite, mais en gardant une vigoureuse accentuation. Les mains doivent se déplacer avec tranquillité et sans raideur.

Todos los ejercicios dados aquí son de un orden "avanzado" y queda sobrentendido que el discípulo ya conoce las formas mas fáciles y corrientes. Los ejercicios siguientes de dos, tres, cuatro y cinco dedos, son muy eficaces para dar fuerza a los dedos. Estúdiense primeramente en un movimiento moderado, con acentos vigorosos, *dados sobretodo con los dedos, pero también algo con el brazo. Más tarde se tocará más aprisa, cuidando de conservar el vigor de los acentos. Las manos deben moverse con tranquilidad y sin rigidez.*





This sequence of fingers is to be reversed often.

Die Reihenfolge der Fingersätze soll öfters gewechselt werden.

On changera souvent l'ordre des doigtés.

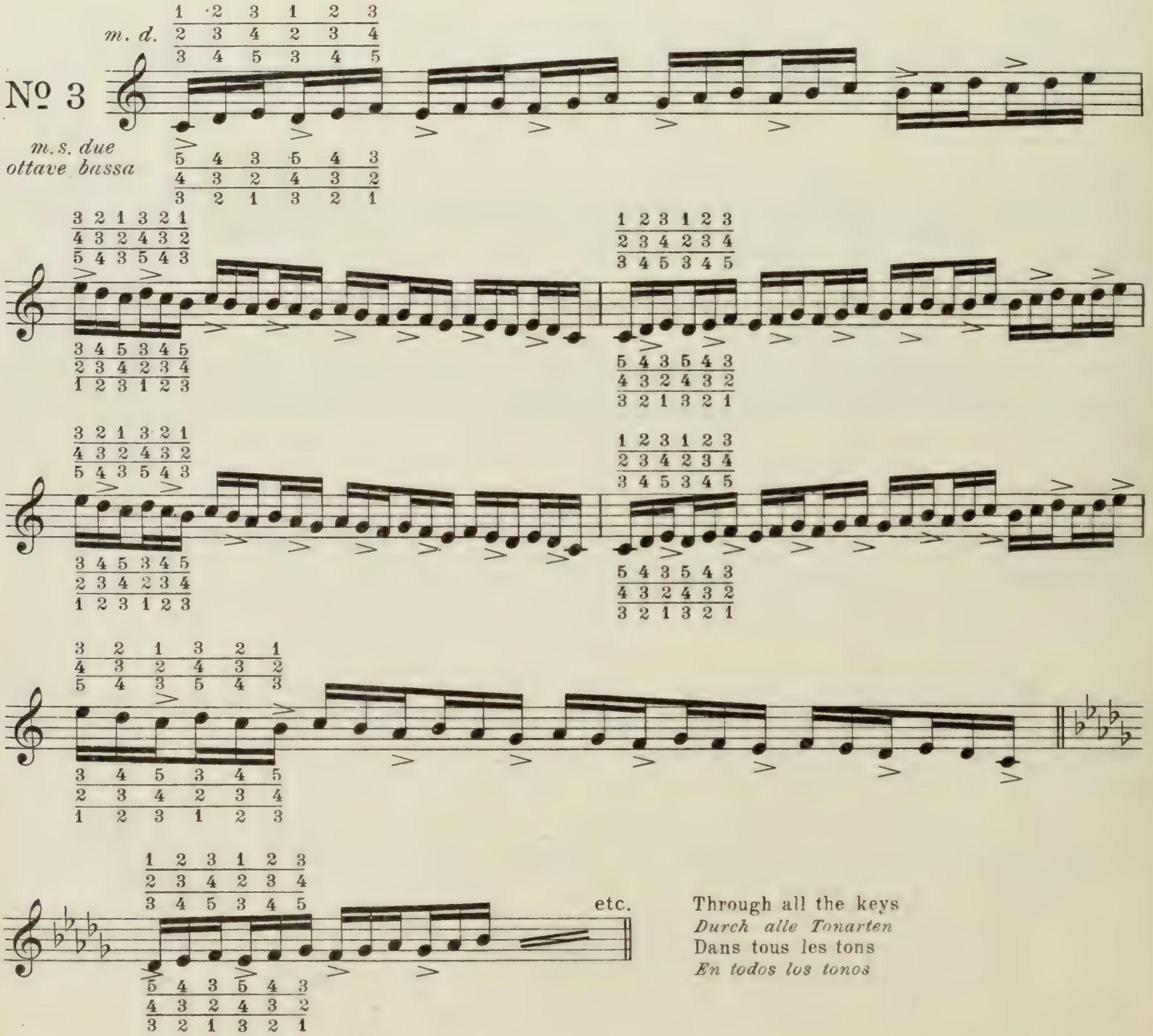
Se cambiará a menudo el orden de las digitaciones.

After all the keys have been played through, repeatedly, with one fingering one may retain this exercise for regular practise using it in the following manner: the first four keys with $\frac{345}{543}$; the next four keys with $\frac{234}{432}$; and the last four keys with $\frac{123}{321}$. This sequence should be reversed frequently.

Nachdem alle Tonarten mit jedem einzelnen Fingersatz wiederholt durchgespielt worden sind, kann man als gewöhnliches Studium in folgender Weise üben: Die ersten vier Tonarten mit $\frac{345}{543}$; *die nächsten vier Tonarten mit* $\frac{234}{432}$; *und die letzten vier Tonarten mit* $\frac{123}{321}$. *Diese Reihenfolge soll öfters gewechselt werden.*

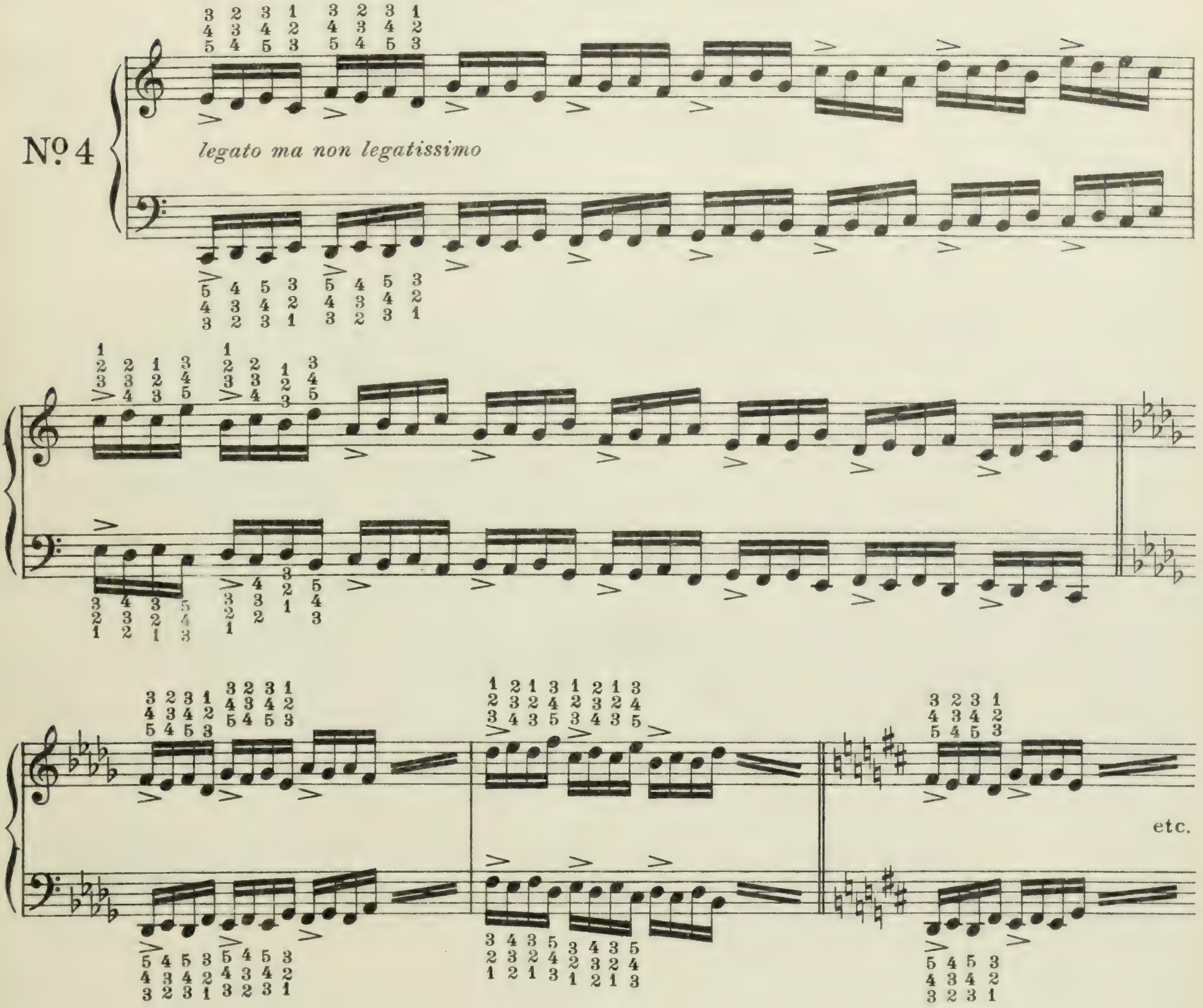
Après que tous les tons ont été joués et rejoués avec un seul doigté on pourra garder cet exercice pour l'étude habituelle de la façon suivante: les quatre premiers tons avec $\frac{345}{543}$; les quatre tons suivants avec $\frac{234}{432}$; les quatre derniers tons avec $\frac{123}{321}$. On changera souvent cet ordre.

Después de haber tocado repetidas veces todos los tonos con una sola digitación, se puede conservar este ejercicio para el estudio habitual de la manera siguiente: los cuatro primeros tonos con $\frac{345}{543}$; *los cuatro tonos siguientes, con* $\frac{234}{432}$; *los cuatro últimos tonos, con* $\frac{123}{321}$. *Se cambiará este orden a menudo.*



Through all the keys
Durch alle Tonarten
Dans tous les tons
En todos los tonos

f Andante con moto – *mf* Allegretto ed Allegro



All the keys should be practiced at least once with each fingering. For regular practice take the first four keys with $\frac{5453}{3435}$; the next four keys with $\frac{4342}{2324}$; the last four keys with $\frac{3231}{1213}$. Change this order often.

Alle Tonarten müssen wenigstens einmal mit jedem Fingersatz geübt werden. Für gewöhnliches Üben die ersten vier Tonarten mit $\frac{5453}{3435}$; *die nächsten vier Tonarten mit* $\frac{4342}{2324}$; *die letzten vier Tonarten mit* $\frac{3231}{1213}$. *Man wechsle öfters diese Reihenfolge.*

Il faut avoir joué tous les tons au moins une fois avec chaque doigté. Pour le travail habituel prenez les quatre premiers tons avec $\frac{5453}{3435}$; les quatre tons suivants avec $\frac{4342}{2324}$; les quatre derniers tons avec $\frac{3231}{1213}$. On changera souvent cet ordre.

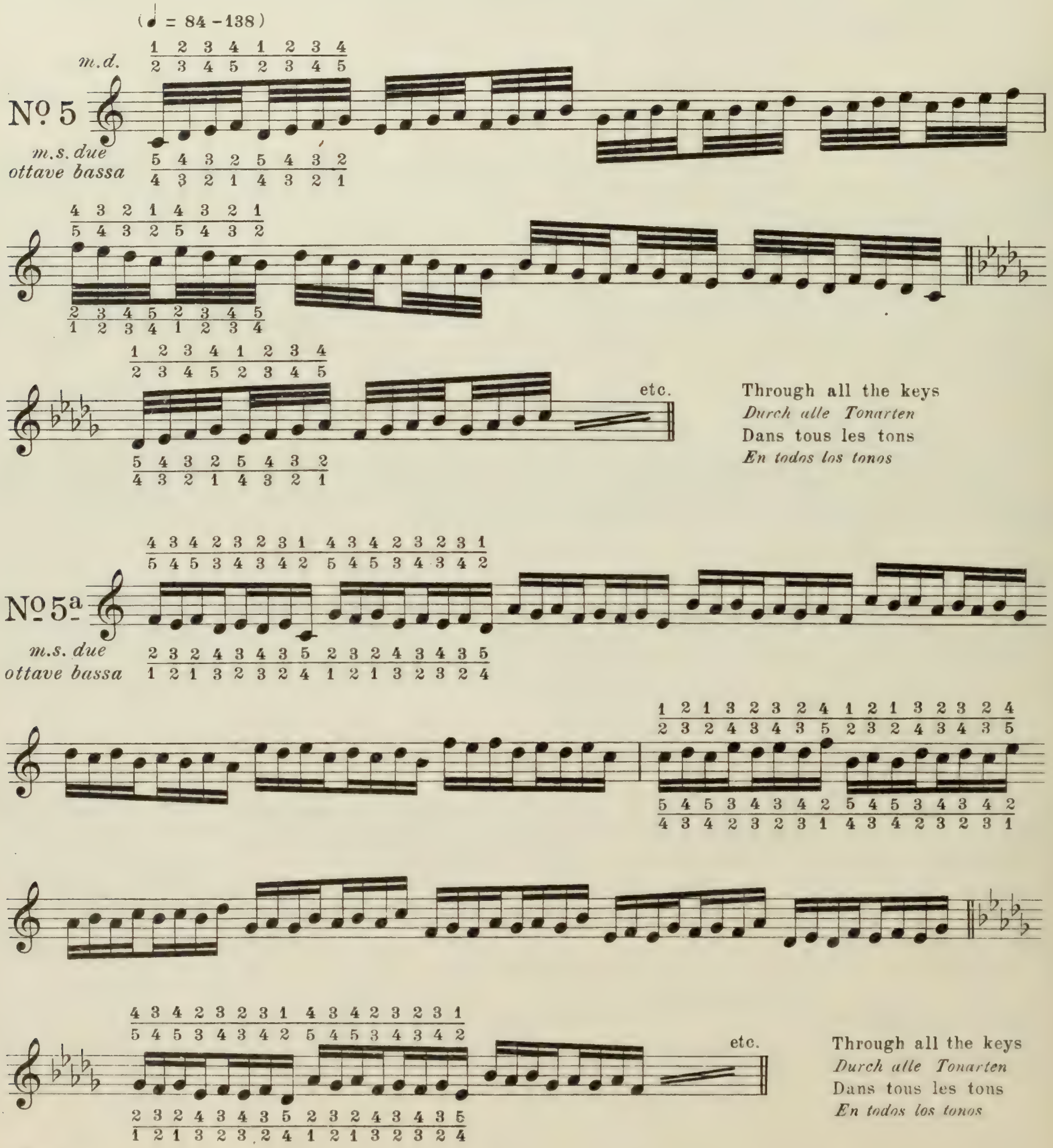
Hay que haber tocado todos los tonos una vez, por lo menos, con cada digitación; para el estudio habitual tómense los cuatro primeros tonos con $\frac{5453}{3435}$; *los cuatro tonos siguientes, con* $\frac{4342}{2324}$; *los cuatro últimos tonos, con* $\frac{3231}{1213}$. *Cámbiese a menudo el orden.*

Practise in the same manner as Nº 3. All keys are to be played at first, and repeatedly, with one fingering; later for **regular** practise, take the first 6 keys with the lower and the next 6 keys with the upper fingering.

Man übe in derselben Weise wie Nr. 3 Alle Tonarten sollen erst mit einem Fingersatz wiederholt gespielt werden; für gewöhnliches Üben spiele man dann die ersten 6 Tonarten mit dem unteren und die letzten 6 Tonarten mit dem oberen Fingersatz.

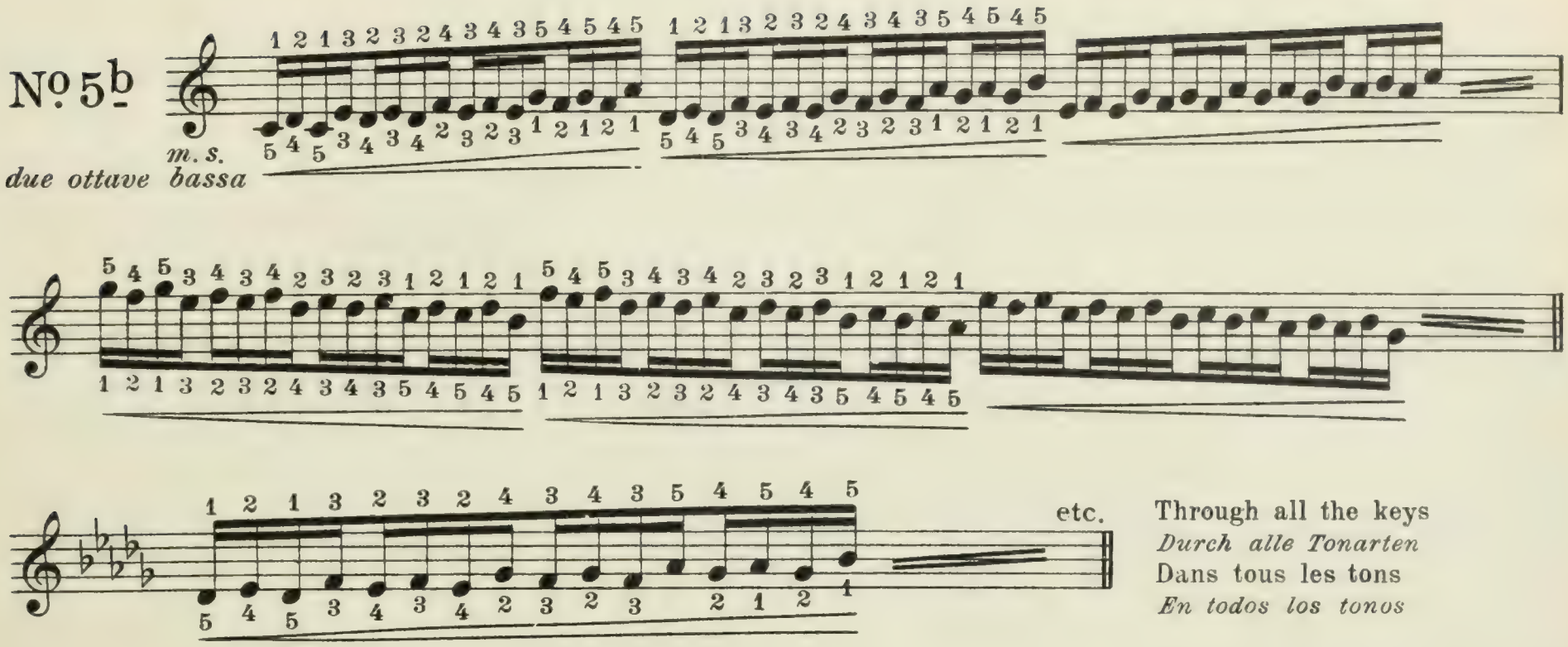
A étudier de la même façon que le Nº 3. D'abord tous les tons se joueront, plusieurs fois, avec un même doigté; plus tard, pour l'étude **habituelle** prenez les 6 premiers tons avec le doigté inférieur et les 6 derniers tons avec le doigté supérieur.

Se estudiará de la misma manera que el No. 3 Primeramente se tocarán todos los tonos, repetidas veces, con una misma digitación; luego, para el estudio habitual se tomarán los primeros 6 tonos con la digitación inferior y los 6 últimos tonos con la digitación superior.



No. 5b

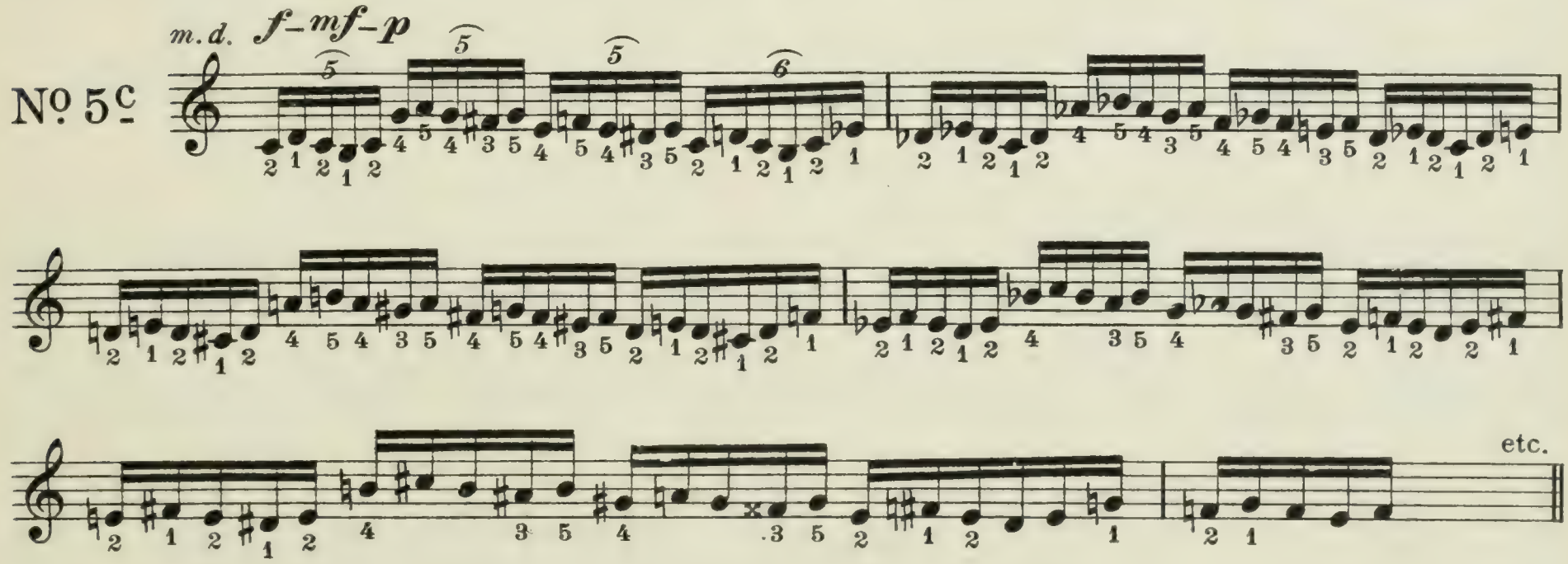
m. s.
due ottave bassa



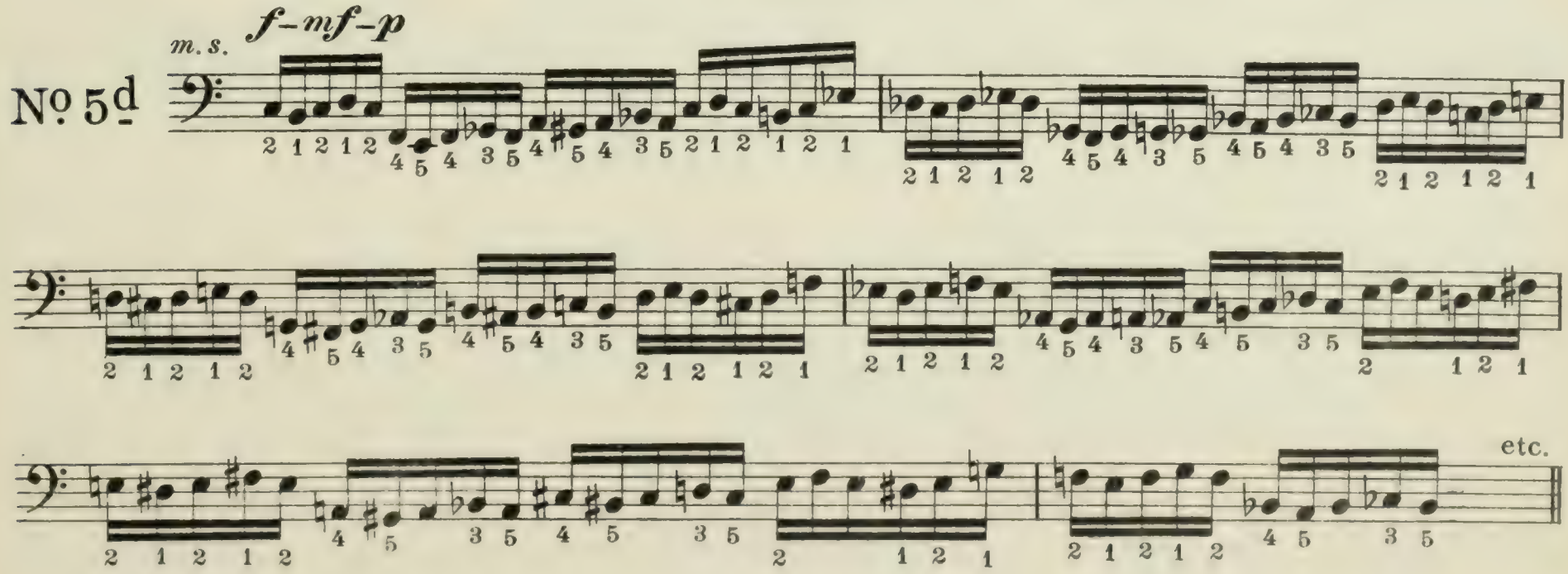
etc.

Through all the keys
Durch alle Tonarten
Dans tous les tons
En todos los tonos

No. 5c

m. d. ***f–mf–p***

etc.

No. 5d

m. s. ***f–mf–p***

etc.

Allegro *f- mf- p*

No 5e

simile

simile

For the third finger. | *Für den dritten Finger.* | Pour le troisième doigt. | *Para el tercer dedo.*

Allegretto *f- mf- p*

No 5f

m. d.

m. s.

etc.

Chromatic finger exercises.

They are of special worth in the development of a virtuoso technic, for they not only give the hand strength, but flexibility. Tausig was the first to develop these chromatic exercises in a virtuoso sense. The following exercises have, as a special feature, the consistent working out of the accents. In conjunction with these exercises one should practise those given in the section marked "For flexibility of the hand."

Chromatische Fingerübungen.

Sie sind von ganz besonderem Wert für die Ausbildung einer virtuosenhaften Technik, denn sie verleihen der Hand nicht allein Kraft, sondern auch Gelenkigkeit. Tausig war wohl der erste, der sie im virtuosen Sinne ausgearbeitet hat. Folgende Übungen zeichnen sich durch die consequente Ausnutzung der Akzente aus. Im Zusammenhang mit diesen chromatischen Übungen sind die Übungen "für Gelenkigkeit der Hand" aufzunehmen.

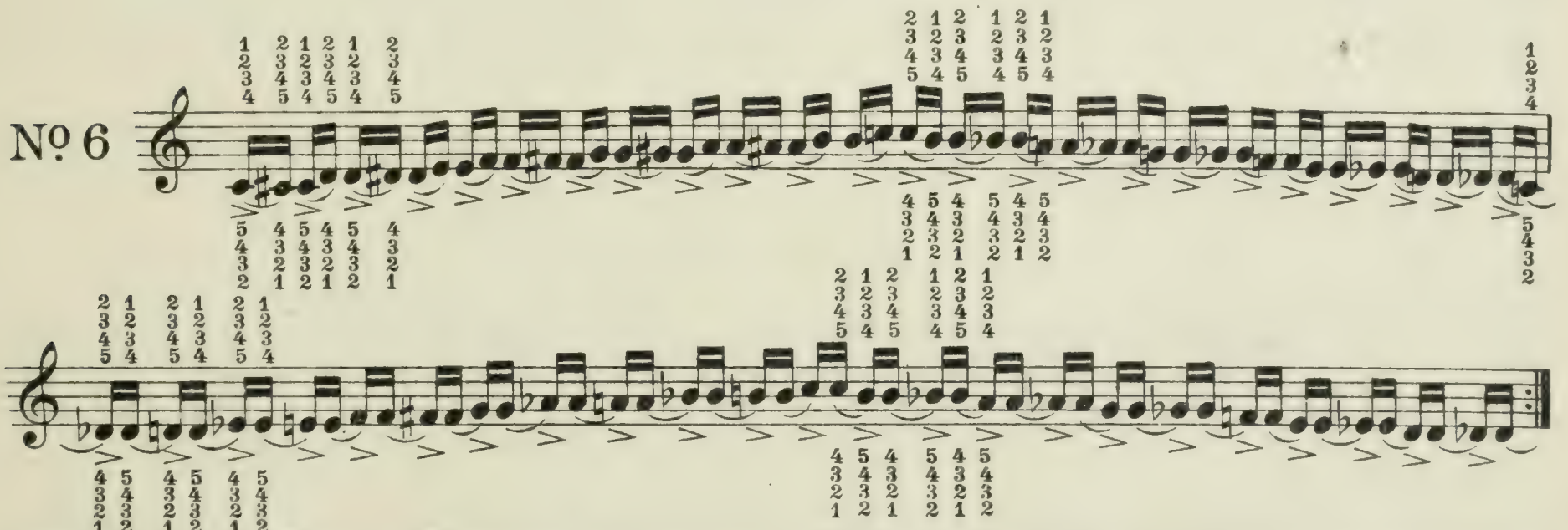
Exercices Chromatiques de doigts.

Ils sont d'une valeur spéciale pour le développement d'une technique de virtuose, car ils donnent à la main, non seulement la force, mais aussi la flexibilité. Tausig a été le premier à développer les exercices chromatiques dans le sens de la virtuosité. Les exercices suivants ont comme caractéristique l'emploi, logiquement développé, des accents. On prendra, avec les exercices suivants, ceux qui se trouvent sous la rubrique "Pour la souplesse de la main."

Ejercicios cromáticos de dedos.

Son de gran utilidad para el desarrollo de una técnica de "virtuoso," pues dan a la mano, no solo fuerza, sino flexibilidad. Tausig fué el primero en desarrollar estos ejercicios en el sentido de la virtuosidad. Los ejercicios siguientes se caracterizan por el empleo, desarrollado consistentemente, de los acentos. Junto con estos ejercicios, se tomarán los que se encuentran en la sección titulada "Para la flexibilidad de la mano."

Nº 6



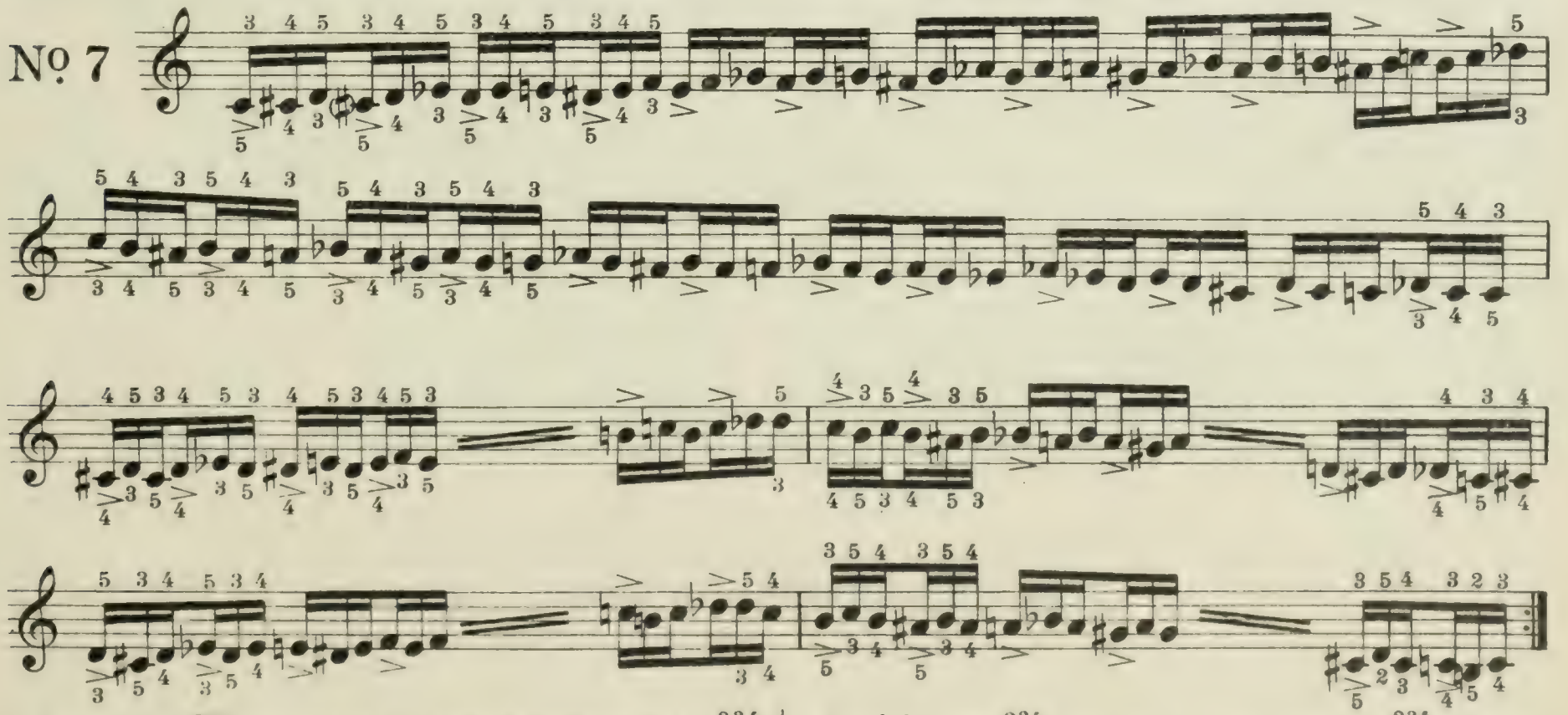
Repeat with the other fingerings.

Wiederholen, jedoch mit den anderen Fingersätzen.

Répétez avec les autres doigtés.

Repetir con las otras digitaciones.

Nº 7



Repeat with $\frac{234}{432}$ an octave higher, and with $\frac{123}{321}$ an octave lower.

Man wiederhole mit $\frac{234}{432}$ eine Oktave höher, und mit $\frac{123}{321}$ eine Oktave tiefer.

Répétéz avec $\frac{234}{432}$ une octave plus haut, et avec $\frac{123}{321}$ une octave plus bas.

Repítase con $\frac{234}{432}$ una octava más alta, y con $\frac{123}{321}$ una octava más baja.

№ 8

Repeat with $\frac{1234}{4321}$ an octave lower.

Man wiederhole mit $\frac{1234}{4321}$ *eine Oktave tiefer.*

Répétez avec $\frac{1234}{4321}$ une octave plus bas.

Repetir con $\frac{1234}{4321}$ *una octava más baja.*

№ 9

For other chromatic finger exercises see Chapter "Flexibility of the hand."

Für andere chromatische Fingerübungen siehe Abschnitt "Gelenkigkeit der Hand."

Pour d'autres exercices chromatiques de doigts voir le chapitre "Flexibilité de la main."

Para otros ejercicios cromáticos de dedos, véase el Capítulo "Flexibilidad de la mano."

Special exercises with notes held.

Most of the following exercises belong more properly in the chapter of extensions. Yet I have placed them here because, as a rule, the pupils consider extensions a speciality, to be practised only now and again, and it is as *finger exercises* that the following exercises give the best results. Using them, all the sinews and ligaments of the fingers and of the hand are stretched in all directions, and are made remarkably strong, supple and active, so that even after going over all these exercises once the hand will feel much stronger, more agile and more flexible.

In many of these exercises which, be it said by the way, are very difficult and only suitable for advanced pupils, there appears a new feature which, as far as I know, has not been mentioned in any pedagogical work; I mean the systematic development of the generally neglected, yet valuable *side motion* and flexibility of fingers, wrists and forearms. It plays a not sufficiently valued and yet most important role in the development and in the *maintaining* of virtuoso piano technic.

Besondere Übungen mit gehaltenen Noten.

Die meisten der folgenden Übungen gehören eigentlich in das Kapitel der Streckübungen, ich habe sie jedoch hierhergesetzt weil der Schüler Streckübungen im allgemeinen als etwas besonderes betrachtet, das nur hie und da geübt zu werden braucht. Gerade aber leisten die folgenden Übungen als Fingerübungen *die vortrefflichsten Dienste. Durch sie werden alle Sehnen und Bindungen der Finger, sowie der Hand, nach allen Richtungen gestreckt und auffallend kräftig, geschmeidig und beweglich gemacht, so dass die Hand selbst schon nach einem einmaligem Durchgehen aller dieser Übungen ganz bedeutend kräftiger, flinker und lockerer wird.*

Bei vielen dieser Übungen, die, nebenbei bemerkt, sehr schwierig und daher nur für vorgeschrittene Schüler bestimmt sind, tritt eine neue Erscheinung zutage, welche nach meinem Wissen bisher in keinem pädagogischen Werke erörtert wurde. Ich meine damit die systematische Ausbildung der vielfach vernachlässigten und doch so bedeutenden seitlichen Bewegung, *der Geschmeidigkeit der Finger, Gelenke, sowie der Vorderarme. All dies spielt eine bis jetzt nicht gebührend anerkannte, dabei aber höchst wichtige Rolle zwecks Entfaltung und* Beibehaltung *einer grossen, virtuosenhaften Klaviertechnik.*

Exercices spéciaux avec notes tenues.

La plupart des exercices suivants devraient en réalité se trouver dans le chapitre des extensions. Je les ai mis ici parceque l'élève, en général, considère les extensions comme quelque chose de spécial et qui n'a besoin d'être étudié que de temps en temps; or, c'est justement comme *exercices de doigts* que les exercices suivants donnent les meilleurs résultats. Ils ont pour effet d'étirer les tendons et les ligaments des doigts dans tous les sens et de les rendre remarquablement plus forts, plus agiles et plus souples, de sorte que, même lorsqu'on ne les joue qu'une seule fois, on sent la main plus forte, plus agile et plus flexible.

Dans beaucoup de ces exercices, lesquels, soit dit en passant, sont très difficiles et ne doivent être employés que par les élèves avancés, apparait un nouveau procédé, lequel, que je sache, n'a encore été mentionné dans aucune oeuvre pédagogique; je veux parler de l'éducation systématique (généralement négligée et pourtant si précieuse) du *mouvement latéral* et de la flexibilité latérale, des doigts, des poignets et des avant-bras. Ce mouvement et cette flexibilité latérale jouent un rôle insuffisament apprécié, et pourtant très important, dans l'acquisition et la *conservation* d'une grande virtuosité technique du piano.

Ejercicios especiales con notas tenidas.

La mayor parte de los ejercicios siguientes pertenecen en realidad al capítulo de las extensiones. Los he puesto aquí porque, en general, el discípulo considera las extensiones como algo especial, que no se necesita estudiar más que de vez en cuando, y justamente los ejercicios siguientes dan, como ejercicios de dedos, *los mejores resultados. Estiran los tendones y los ligamentos de los dedos en todos sentidos, y los hacen notablemente más fuertes, más ágiles y más flexibles, de suerte que aun cuando no se ejecutan más que una sola vez todos estos ejercicios, se siente la mano más fuerte, ligera y ágil.*

En muchos de estos ejercicios, los cuales, sea dicho de paso, son muy difíciles y solamente destinados a discípulos avanzados, aparece un nuevo procedimiento, el cual, que yo sepa, no ha sido aún mencionado en ninguna obra pedagógica: me refiero a la educación sistemática (en general descuidada y sin embargo de tanto valor) del movimiento lateral *y de la flexibilidad lateral de los dedos, de la muñeca y del antebrazo. Este movimiento y esta flexibilidad lateral ejercen influencia no bastante apreciada y, sin embargo, muy importante, en el desarrollo y* conservación *de una gran virtuosidad técnica en la ejecución pianística.*

(♪ = 112–132)

No. 1

etc.

♩ = Moderato

No. 2

f

etc.

The notes between parenthesis should only be practised by hands large enough, or well developed.

Die zwischen Klammern geschriebenen Noten sollen nur von grossen, oder gut ausgedehnten Händen geübt werden.

Les notes entre parenthèses ne doivent être étudiées que par des mains assez grandes, ou bien développées.

Las notas entre paréntesis no se deben estudiar si las manos no son bastante grandes, o bien desarrolladas.

Nº 3

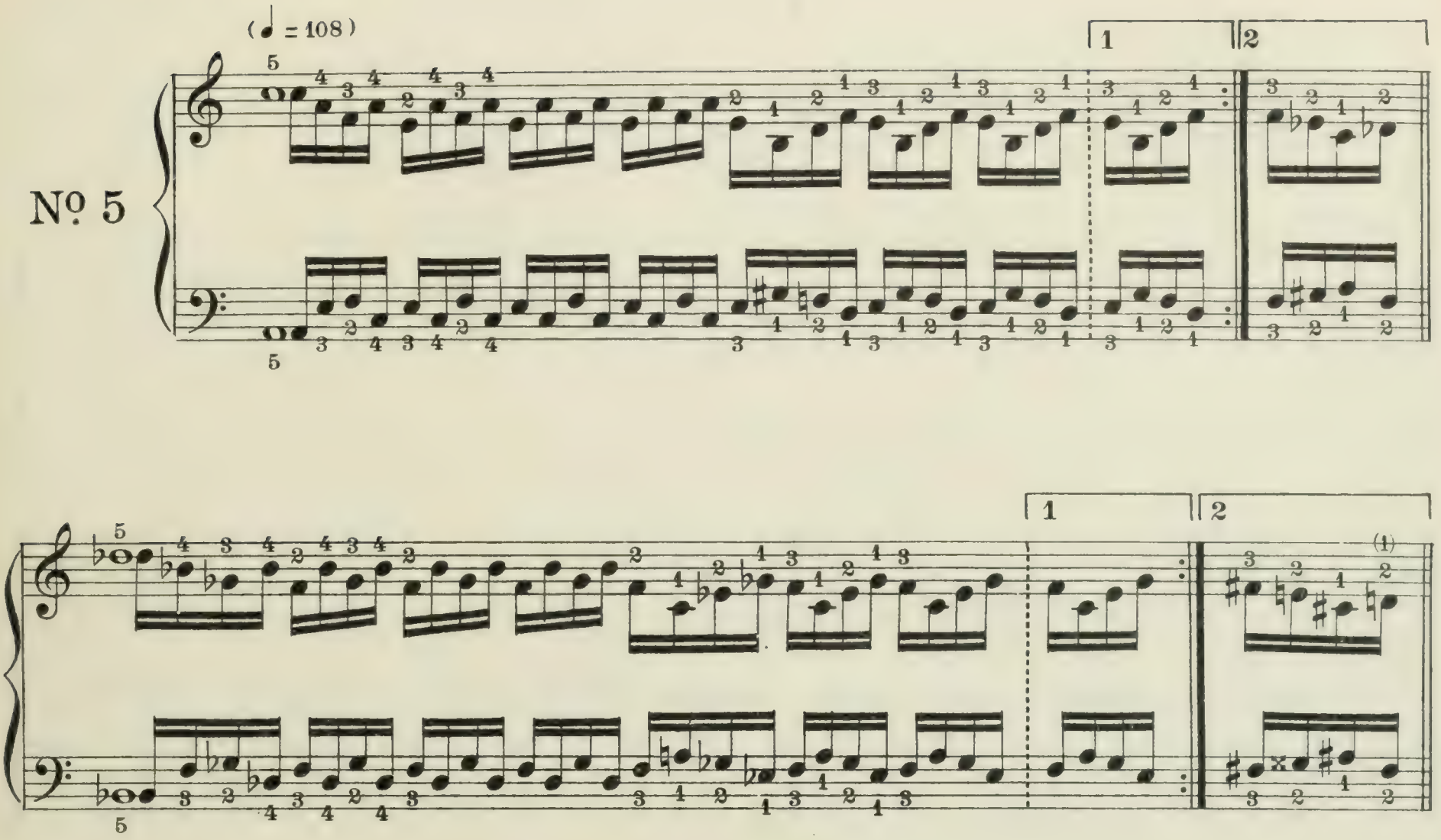
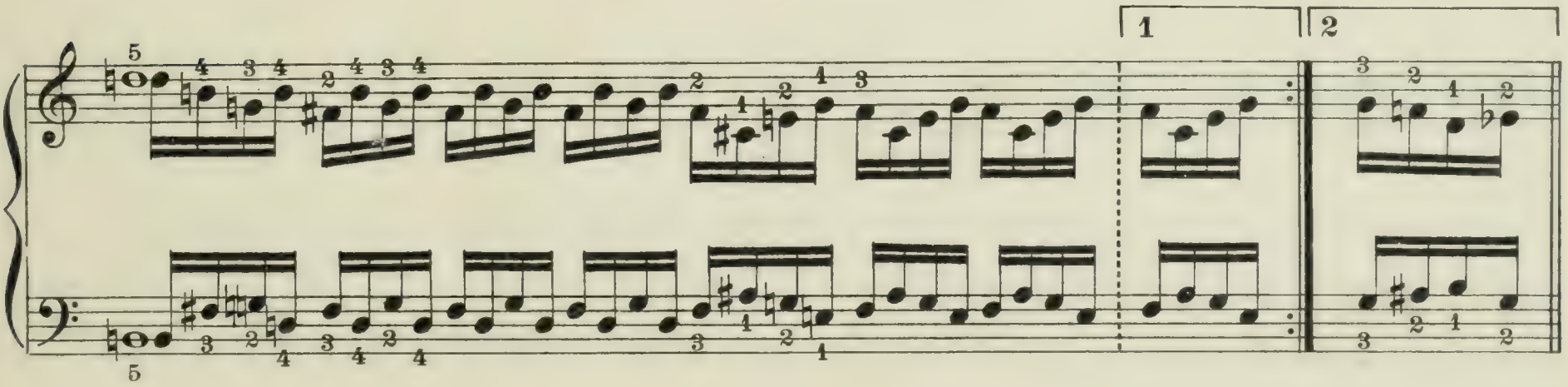
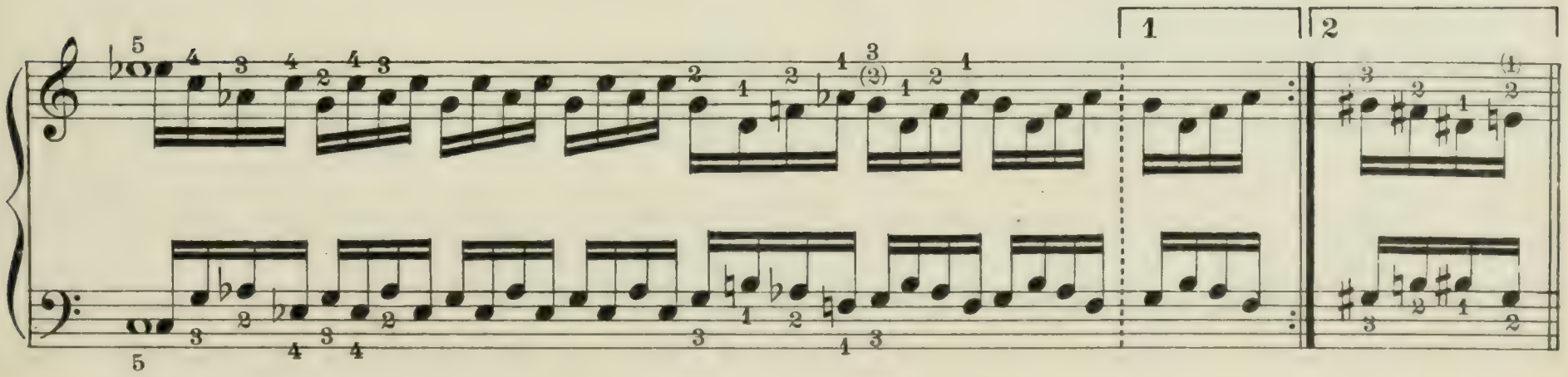
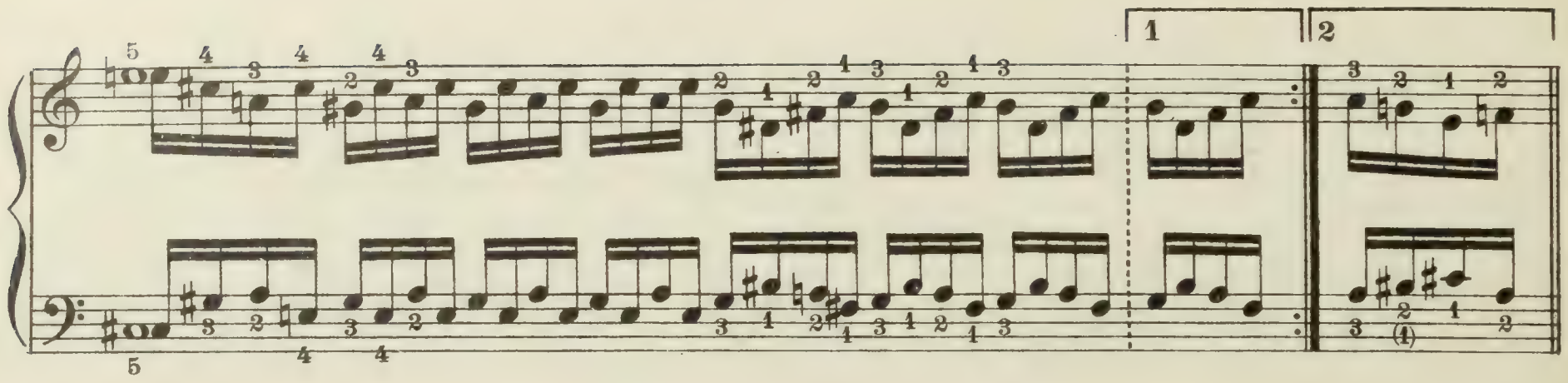
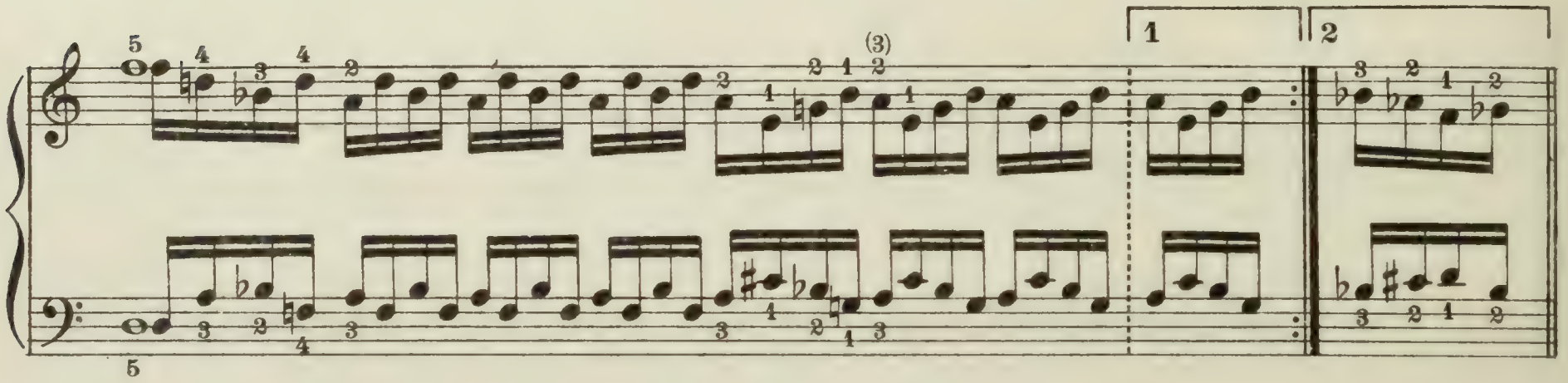
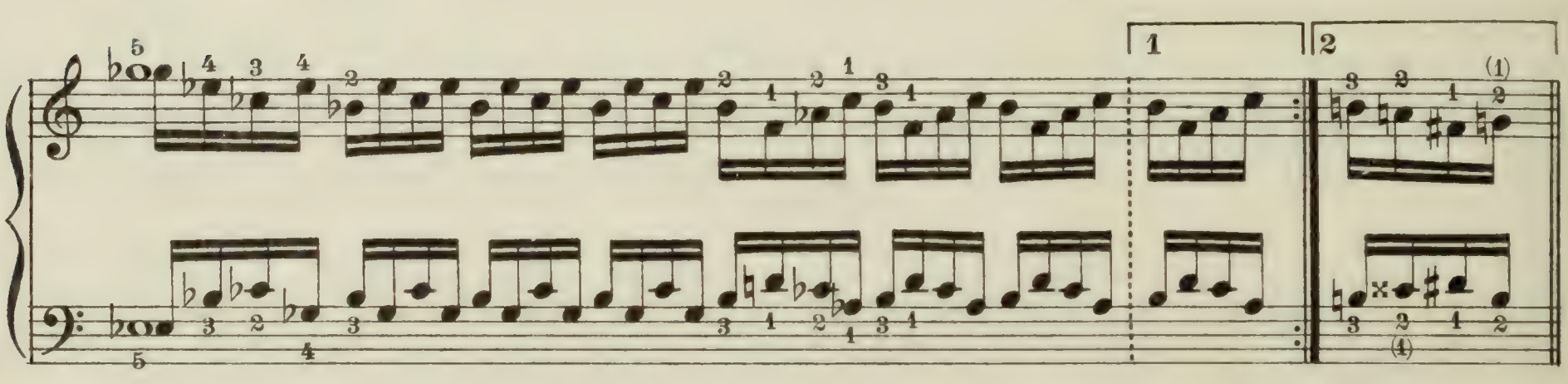
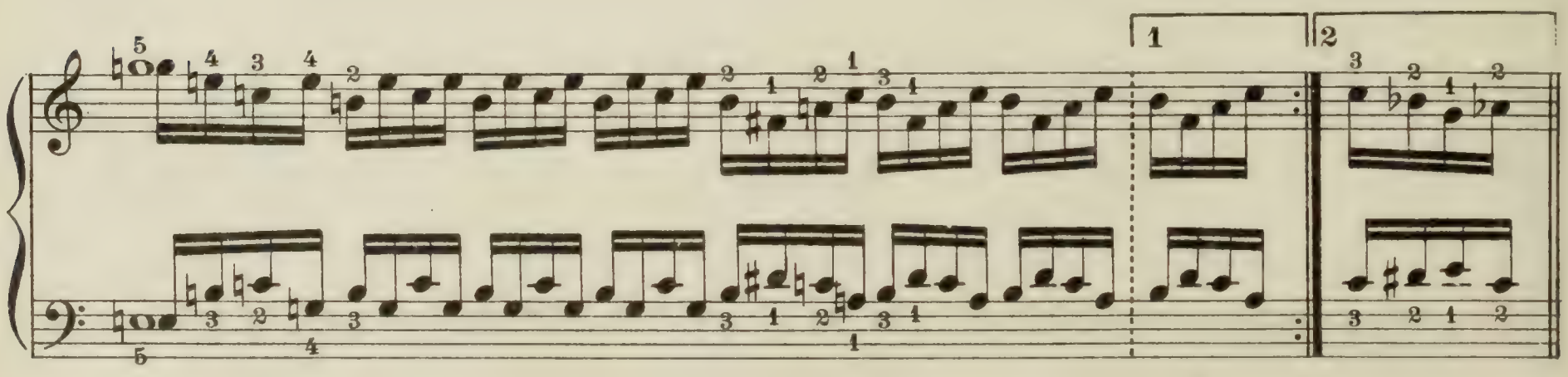
m. d.

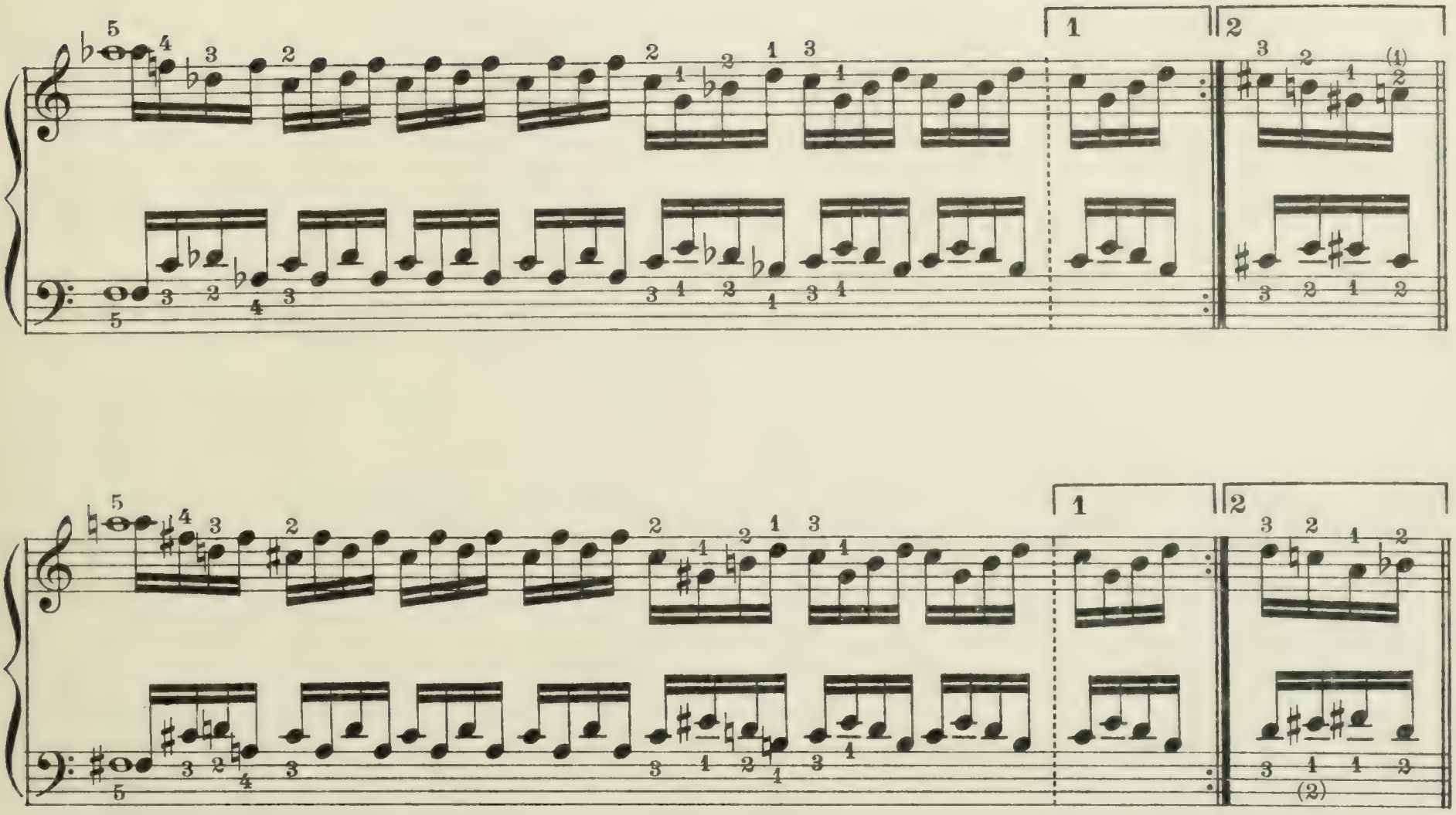
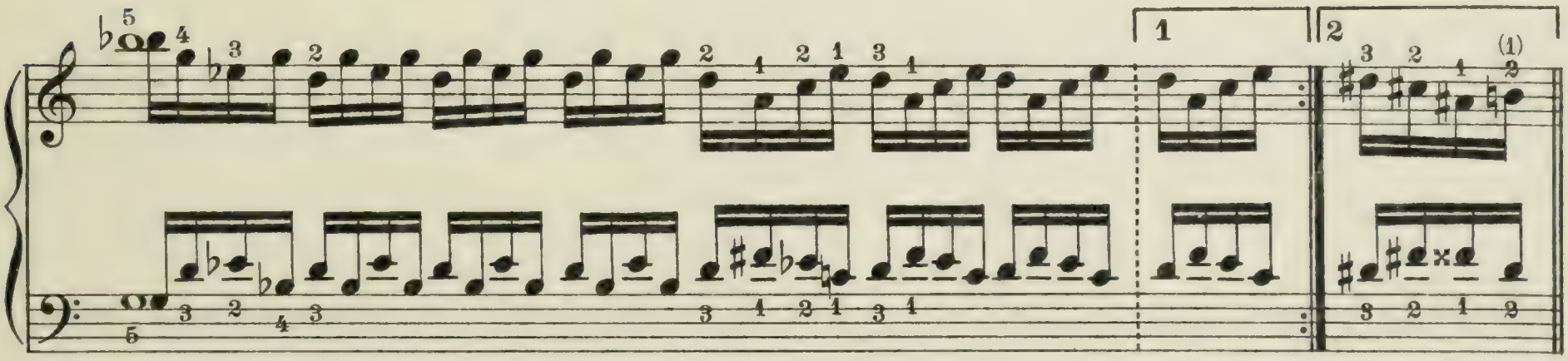
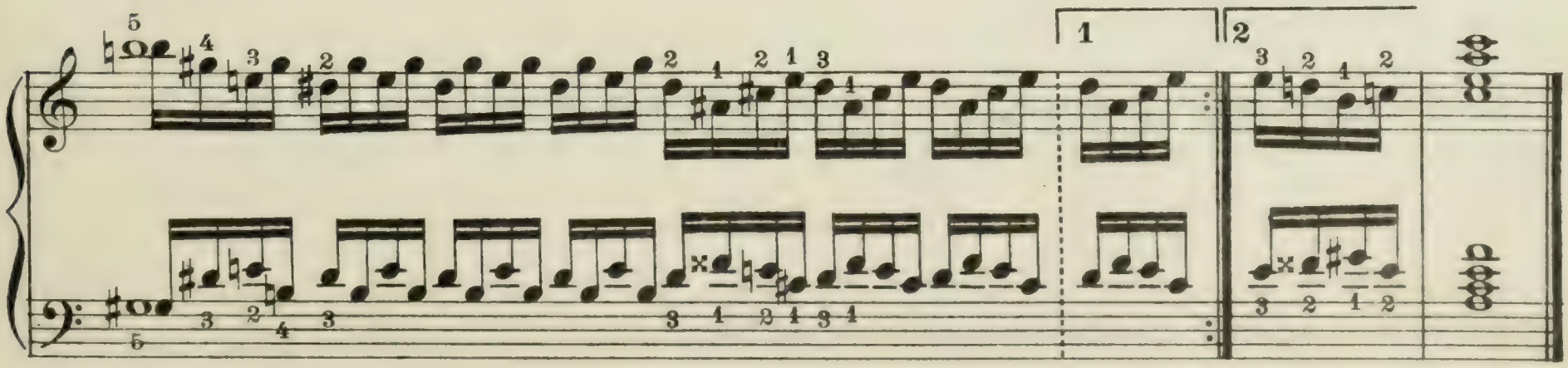
m. s.

etc.

♩= Andante

Nº 4

Nº 5

1
2

1
2

1
2

1
2

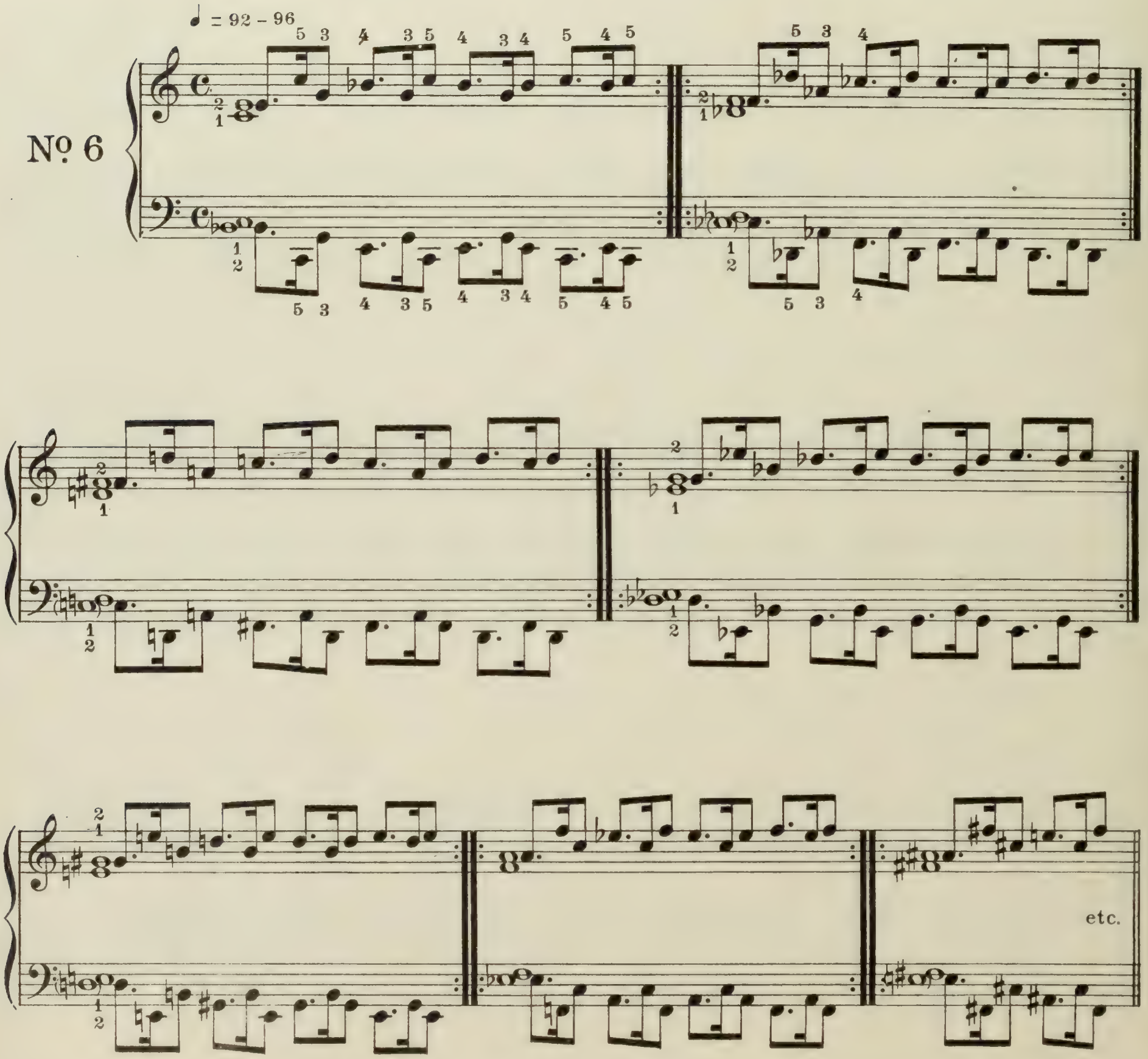

1
2
1
2

1
2

1
2

Be sure that the fingers which hold the whole notes keep the keys well down and do not let them rise. Small hands should not strive to keep the whole note marked in a parenthesis.

Man sorge dafür, dass die Finger, welche die ganzen Noten zu halten haben, die Tasten gut eingedrückt halten und dieselben nicht wieder aufkommen lassen. Kleinere Hände sollen die zwischen Klammern stehende ganze Note nicht festhalten.

Faites attention à ce que les doigts qui doivent tenir les rondes gardent les touches enfoncées et ne les laissent pas remonter.Les mains trop petites ne doivent pas essayer de garder la ronde entre parenthèse.

Cuídese de que los dedos que tienen que sostener las redondas guarden las teclas hundidas y no dejen que estas vuelvan a subir. Las manos demasiado pequeñas no deben tratar de guardar la redonda que se halla entre paréntesis.



(♩ = 92 - 96)

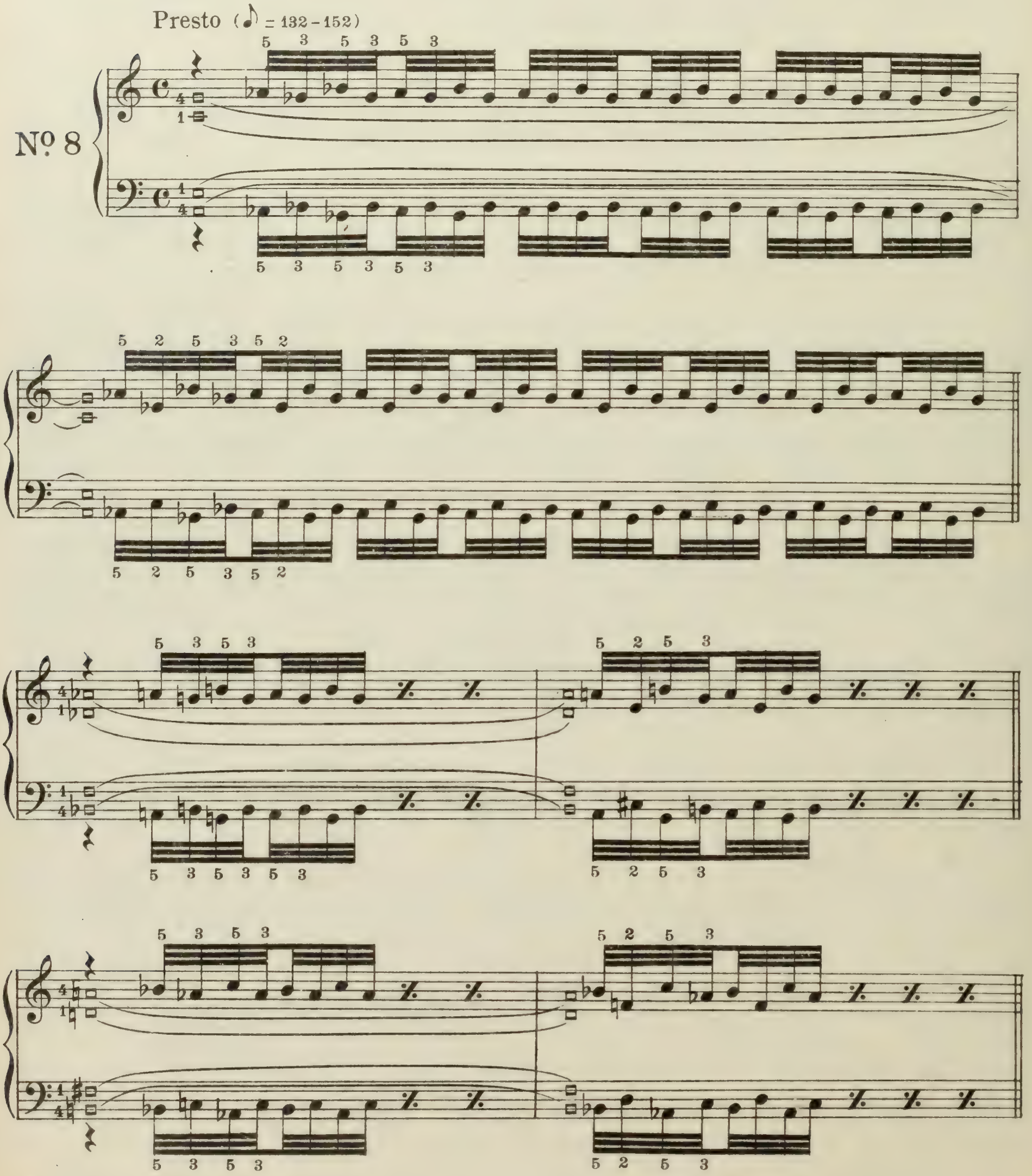
Nº 7

The square notes should be pressed down silently. Good for speed and side motion of the 5th finger.

Die Quadratnoten sind tonlos einzudrücken. Gut für Schnelligkeit und seitliche Bewegung des fünften Fingers.

Les notes carrées doivent être enfoncées silencieusement. Bon pour la vitesse et le mouvement latéral du 5me doigt.

Húndanse silenciosamente las notas cuadradas. Bueno para la rapidez y movimiento lateral del 5º dedo.



etc. etc. etc. etc.

etc. etc. etc. etc.

etc. etc. etc. etc.

etc. etc. etc. etc.

etc. etc.

Side motion of the 4th finger. | *Seitliche Bewegung des 4ten Fingers.* | Mouvement latéral du 4me doigt. | *Movimiento lateral del 4º dedo.*

Moderato (♩ =84)

No. 9

etc.

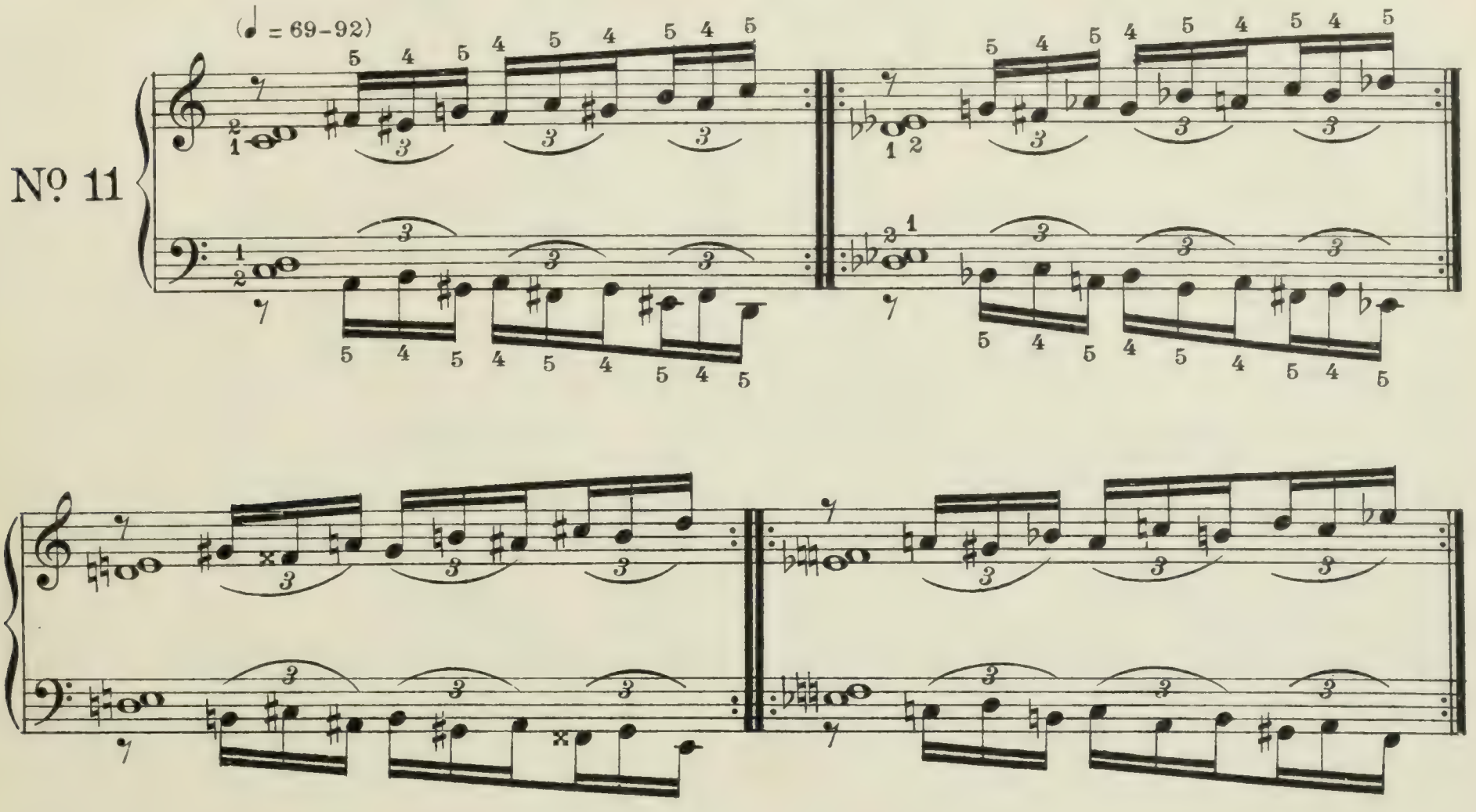
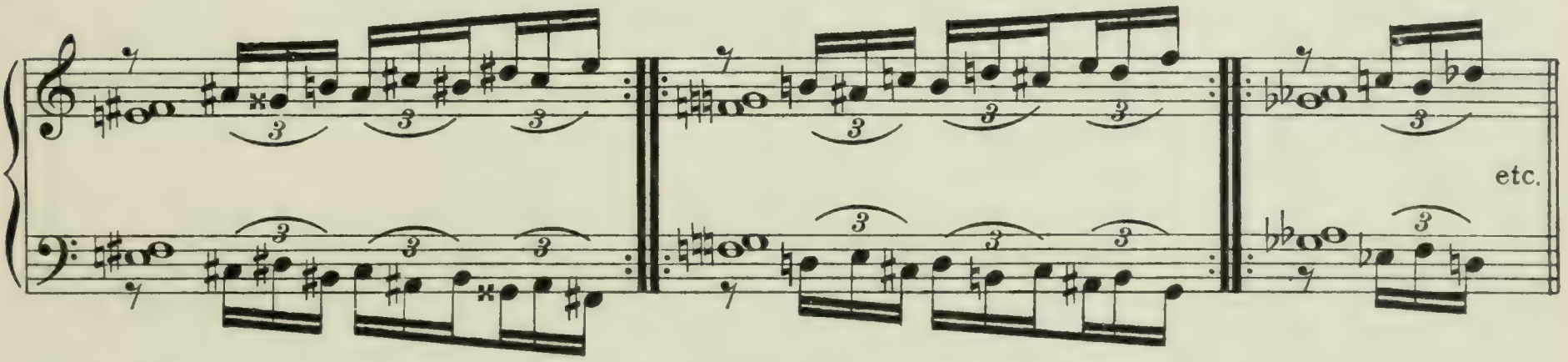
Side motion of the thumb. | *Seitliche Bewegung des Daumens.* | Mouvement latéral du pouce. | *Movimiento lateral del pulgar.*

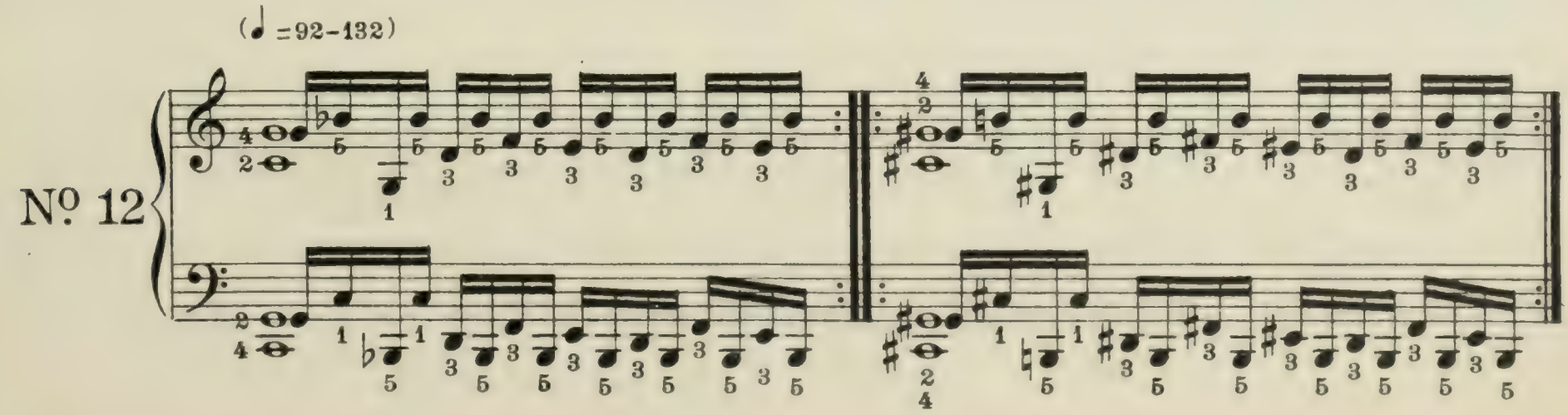
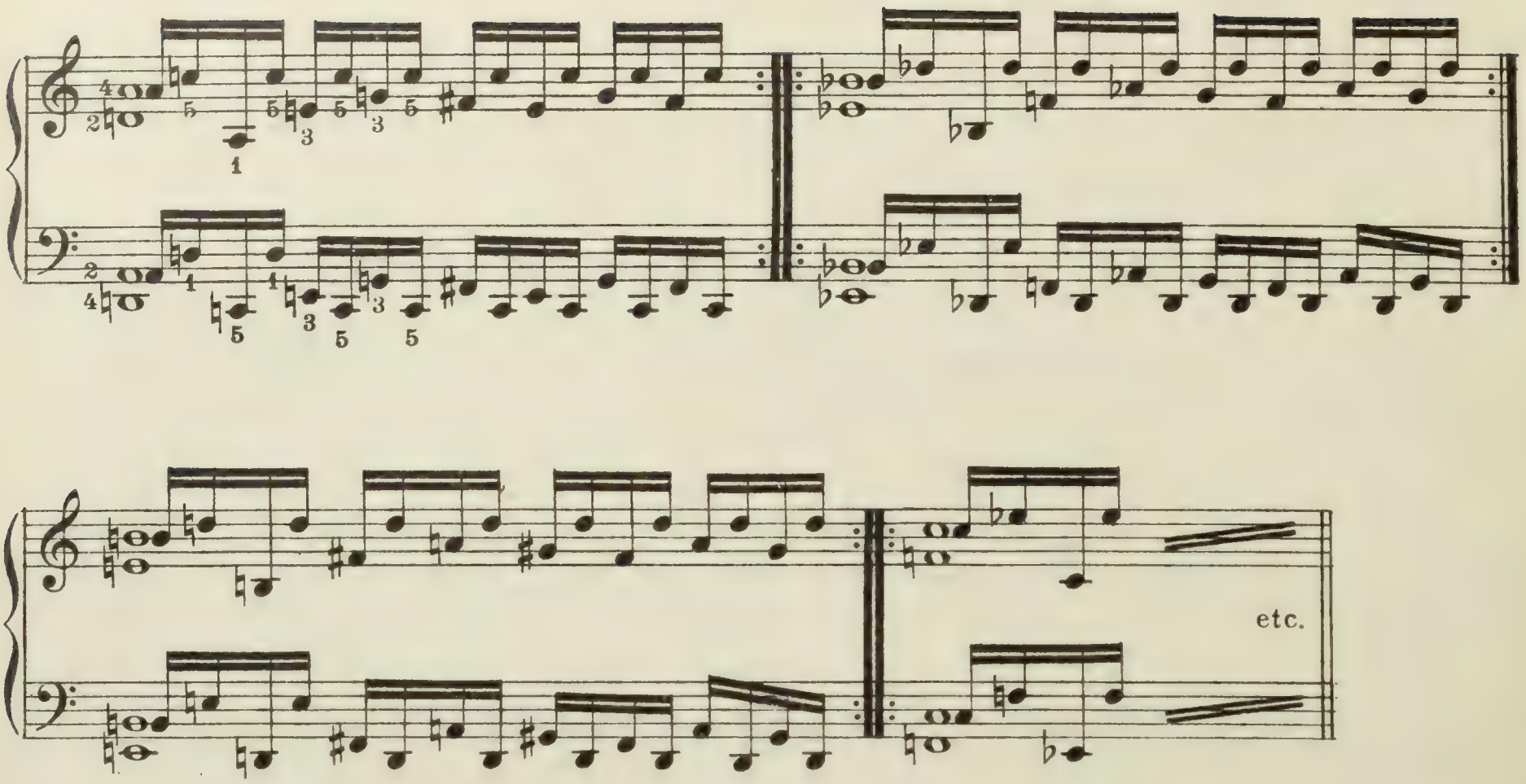
Allegretto (♩ = 96–120)

No. 10

etc.

Side motion of 4th and 5 th fingers. | *Seitliche Bewegung des 4ten und des 5ten Fingers.* | Mouvement latéral du 4me et 5me doigt. | *Movimiento lateral del 4º y del 5º dedo.*

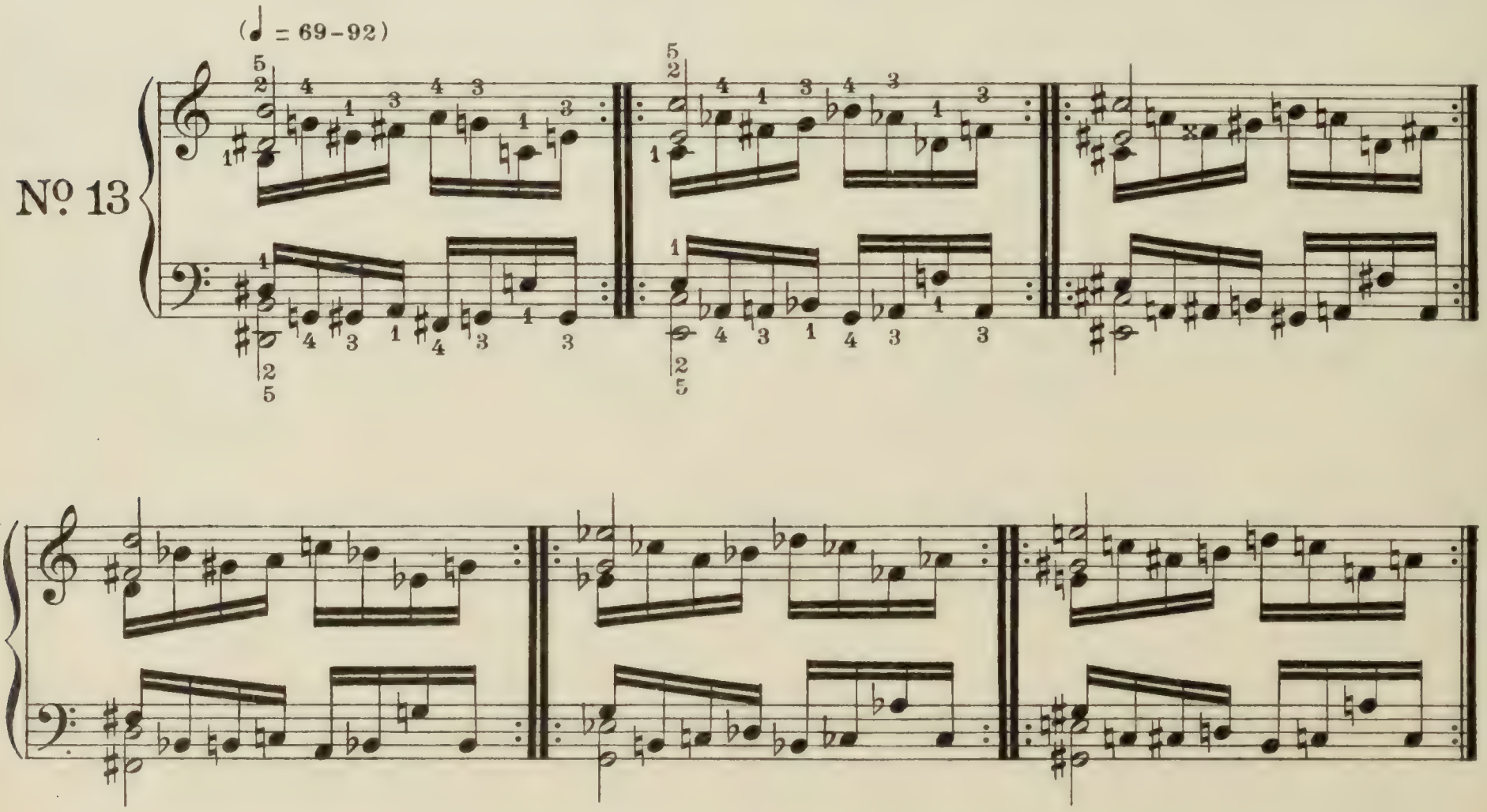
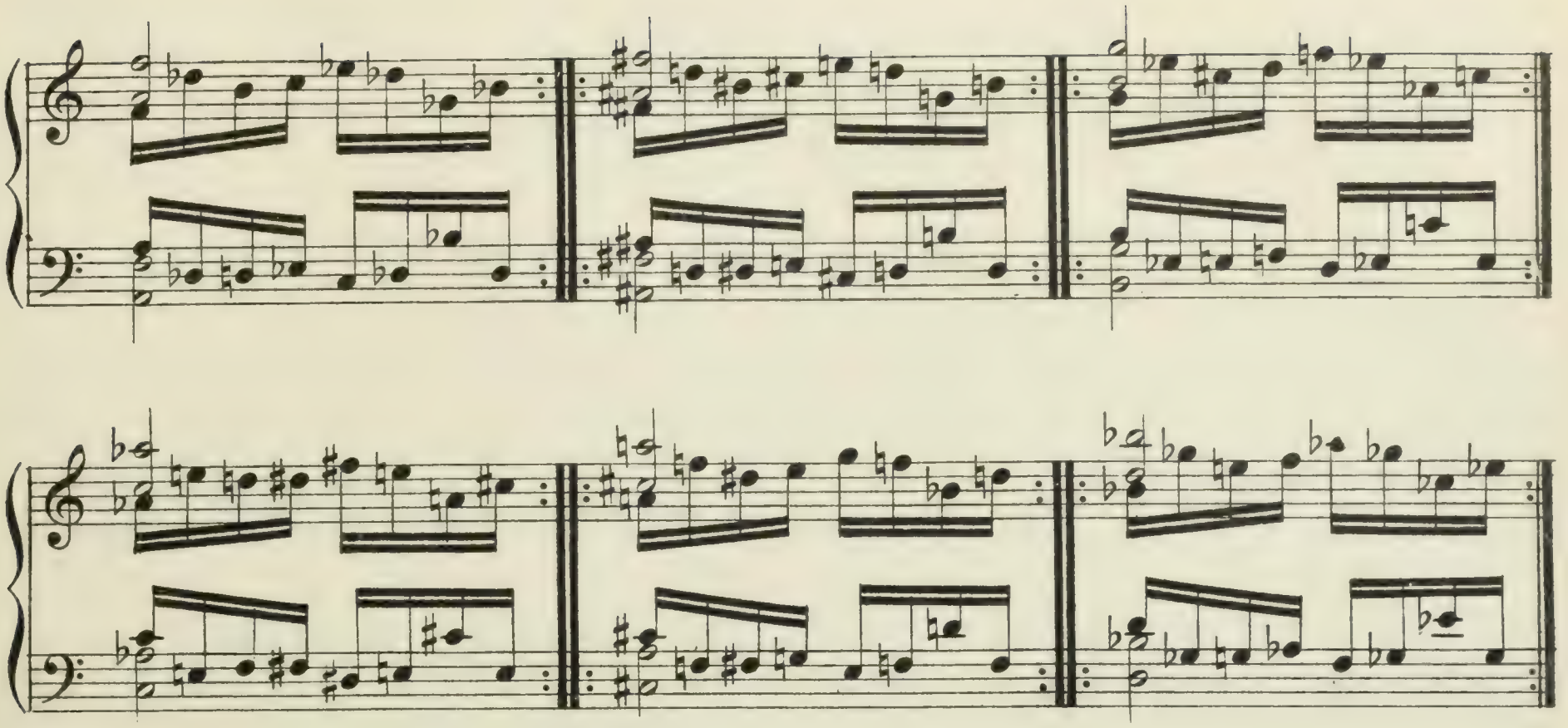


Side motion of the 3rd finger. | *Seitliche Bewegung des 3ten Fingers.* | Mouvement latéral du 3me doigt. | *Movimiento lateral del 3er dedo.*



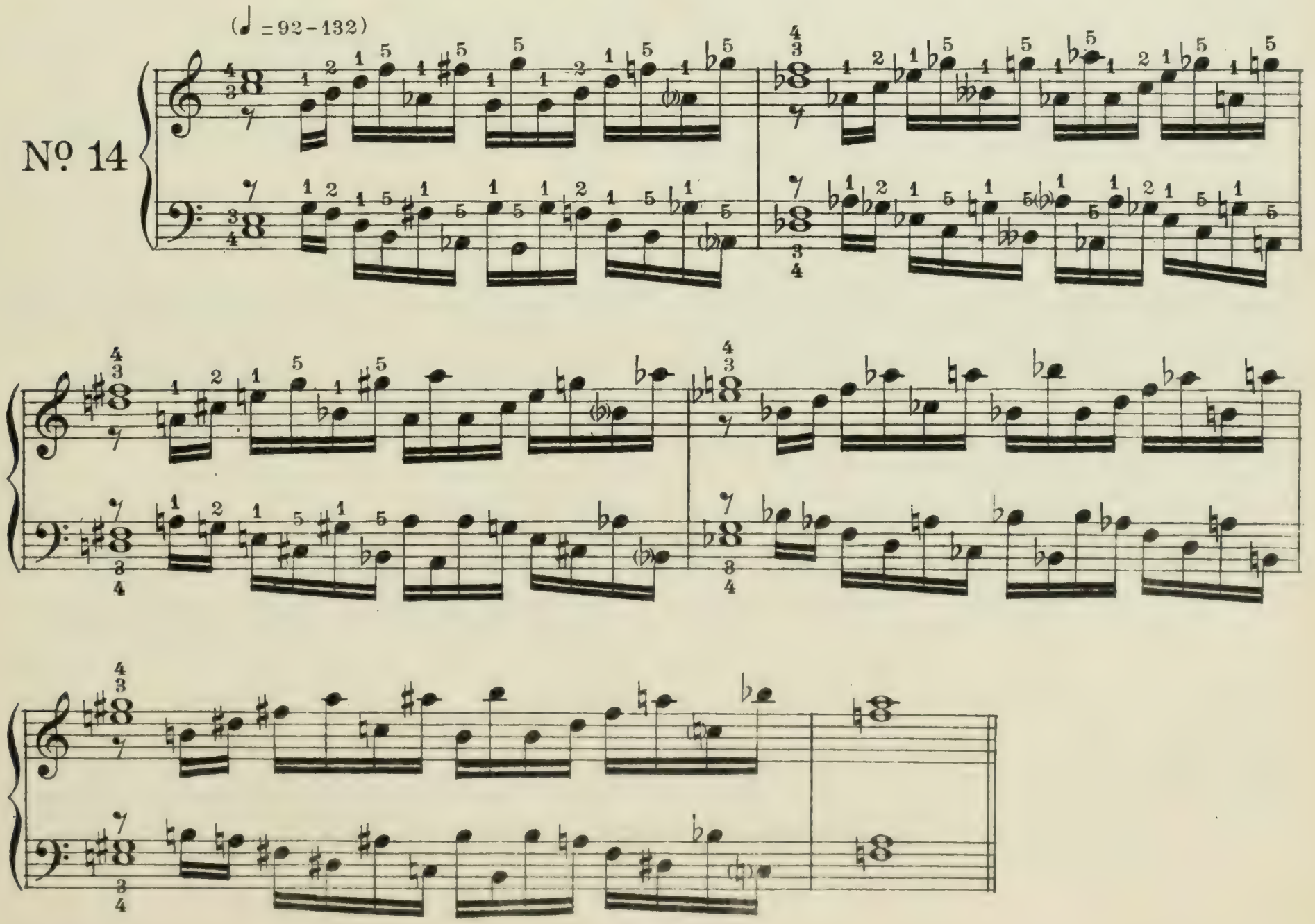
Side motion of the 3rd and 4th fingers.

Seitliche Bewegung des 3ten und 4ten Fingers.

Mouvement latéral du 3me et 4me doigt.

Movimiento lateral del 3er y 4o dedo.



Side motion of the thumb. | *Seitliche Bewegung des Daumens.* | Mouvement latéral du pouce. | *Movimiento lateral del pulgar.*

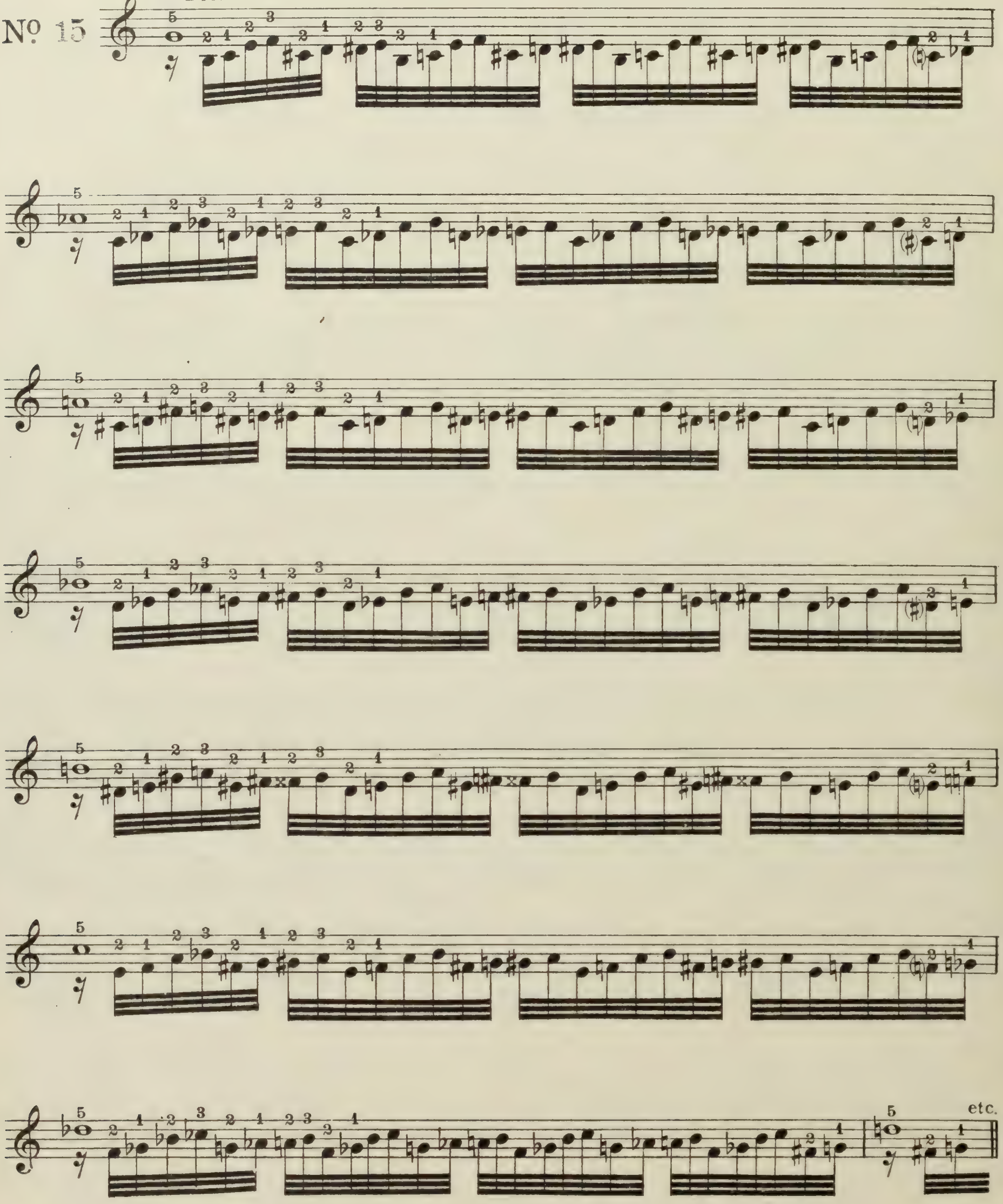


Side motion of the 2nd finger. | *Seitliche Bewegung des 2ten Fingers.* | Mouvement latéral du 2me doigt. | *Movimiento lateral del 2o dedo.*

No 15

m. d.

(♩ = 76)



(♩ = 76)

m. s.

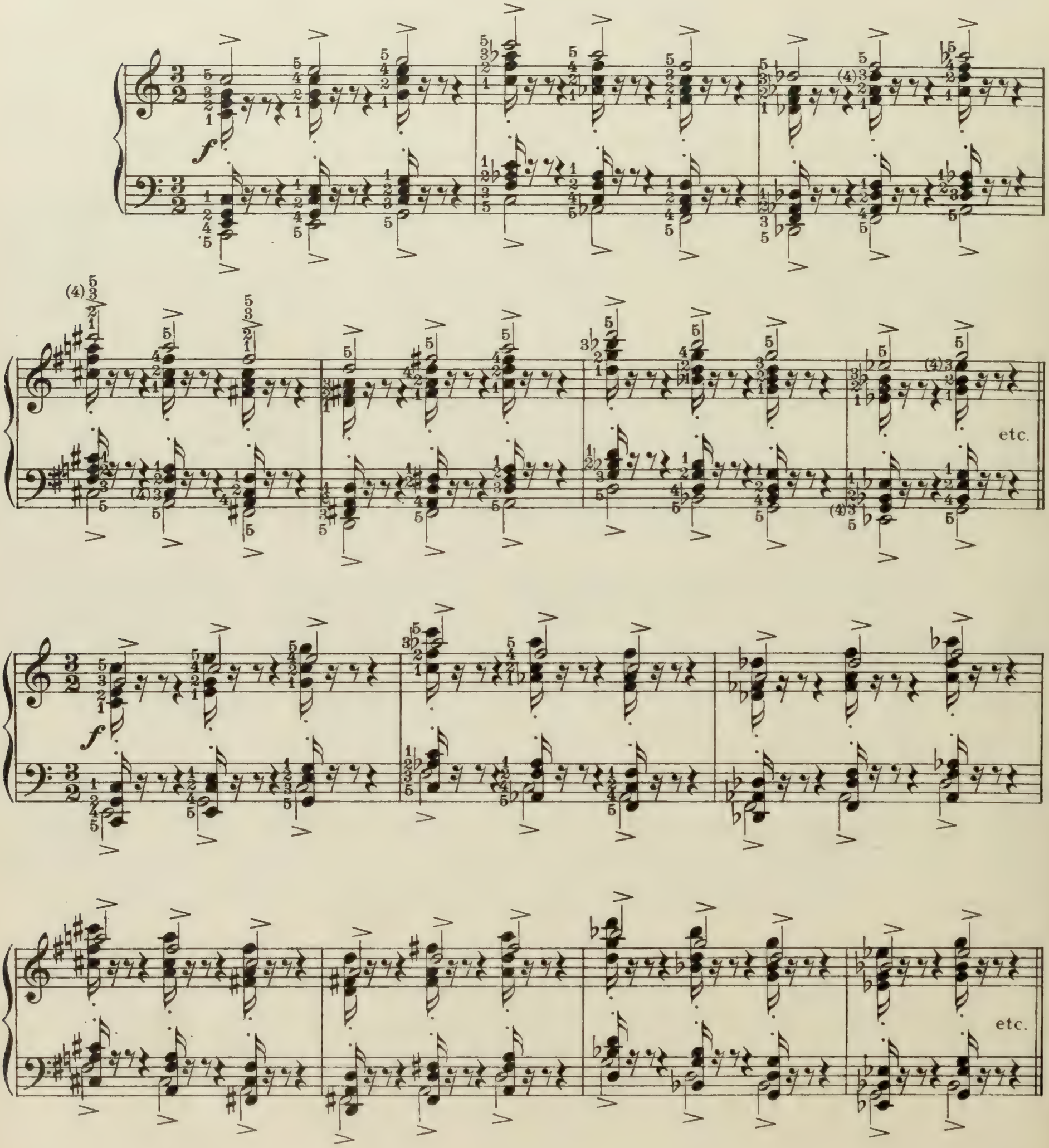
etc.

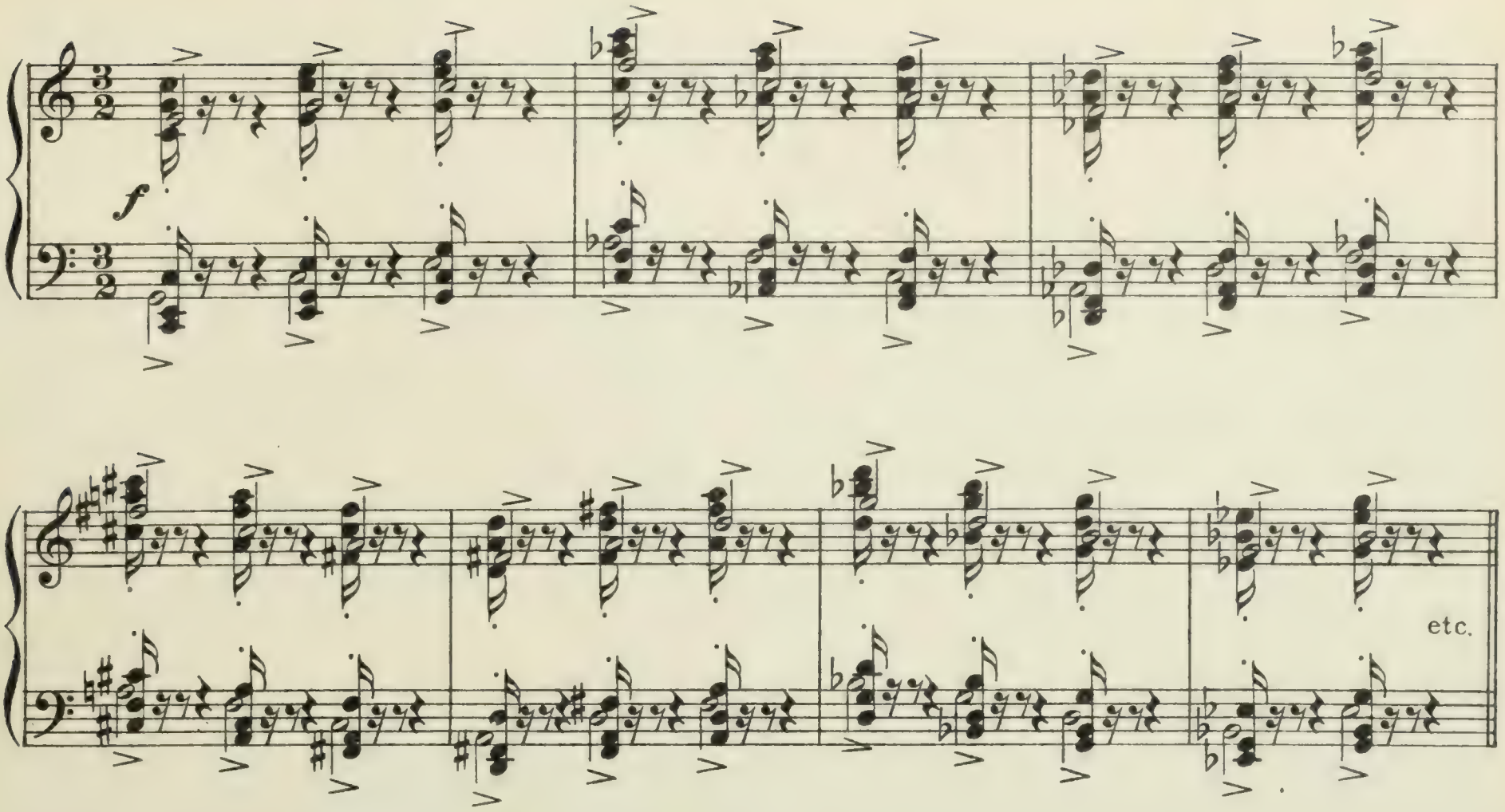
Exercises for strengthening the individual fingers, for evenness of touch, and as a preparation for the acquisition of the "singing" tone.

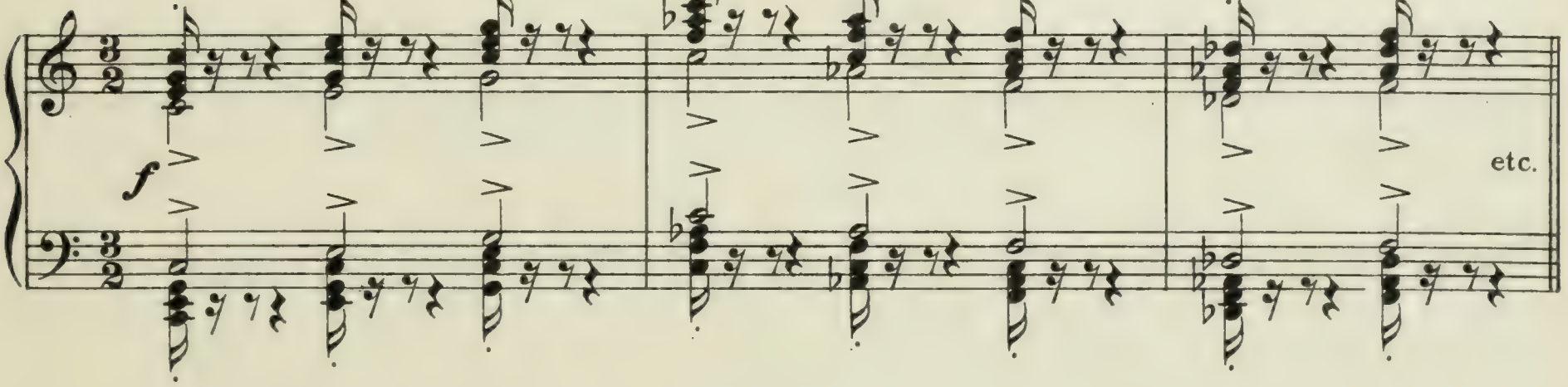
Übungen zur Kräftigung der einzelnen Finger, Ebenmässigkeit des Anschlages, und als Vorbereitung zur Erlangung des "singenden" Tones.

Exercices pour fortifier les doigts, pour l'égalité du toucher et comme préparation pour l'acquisition du "son chantant."

Ejercicios para dar fuerza a los dedos, para igualdad del "toucher" y como preparación para la adquisicion del "sonido cantante."



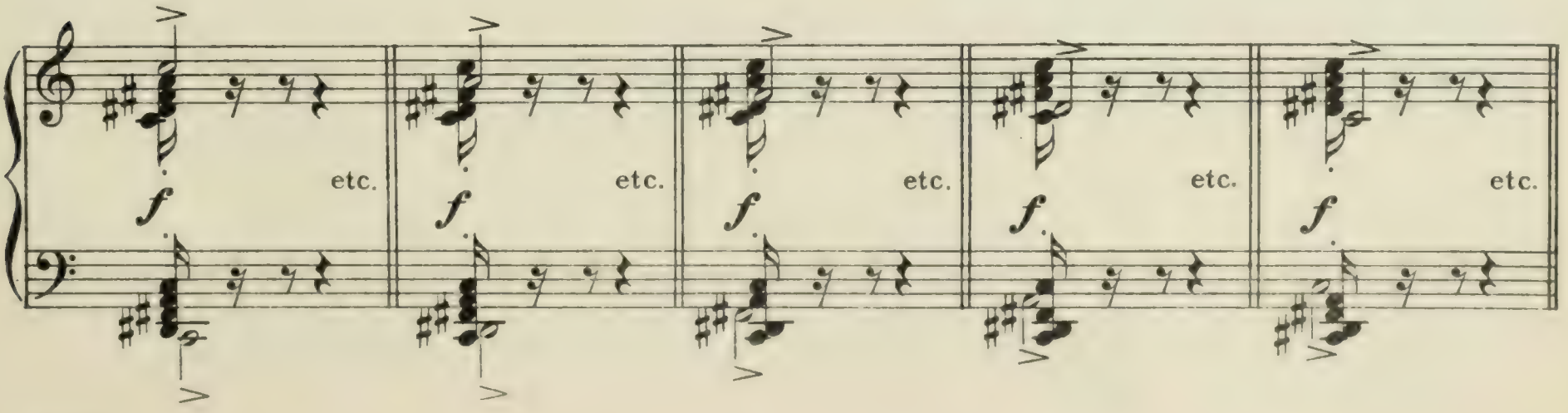




Practise all diminished seventh chords in the same manner.

Man übe in gleicher Weise alle verminderten Septimenakkorde.

Étudiez de la même façon tous les accords de septième diminuée.

Estúdiense de la misma manera todos los acordes de sétima disminuida.

Exercises in diminished seventh.

With these I am including only such as are effective beyond question; but hundreds can be devised, as is proved by the special books by I. Philipp and Edward Mac Dowell.

In all these exercises l. h. plays two octaves lower. Legato *f* and *p*, finger staccato *f* and *p*.

Übungen in verminderten Septimen.

Ich bringe hier nur solche, die zweifellos von Wirkung sind; es können aber hunderte erdacht werden, wie es ja auch die besonderen Hefte beweisen, welche I. Philipp und E. Mac Dowell herausgebracht haben.

Bei allen diesen Übungen spielt die l. H. zwei Oktaven tiefer. Legato f und p, Finger-staccato f und p.

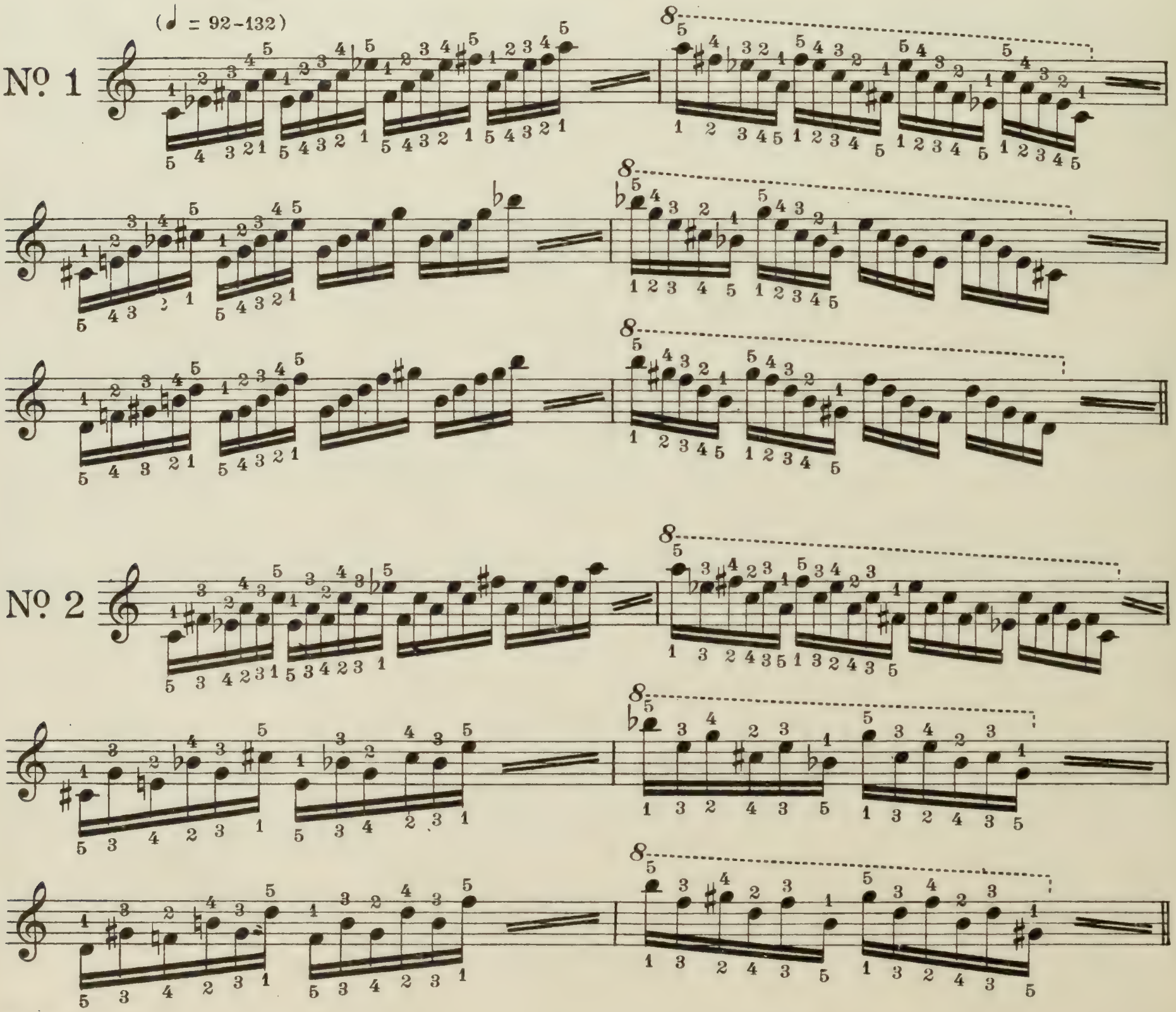
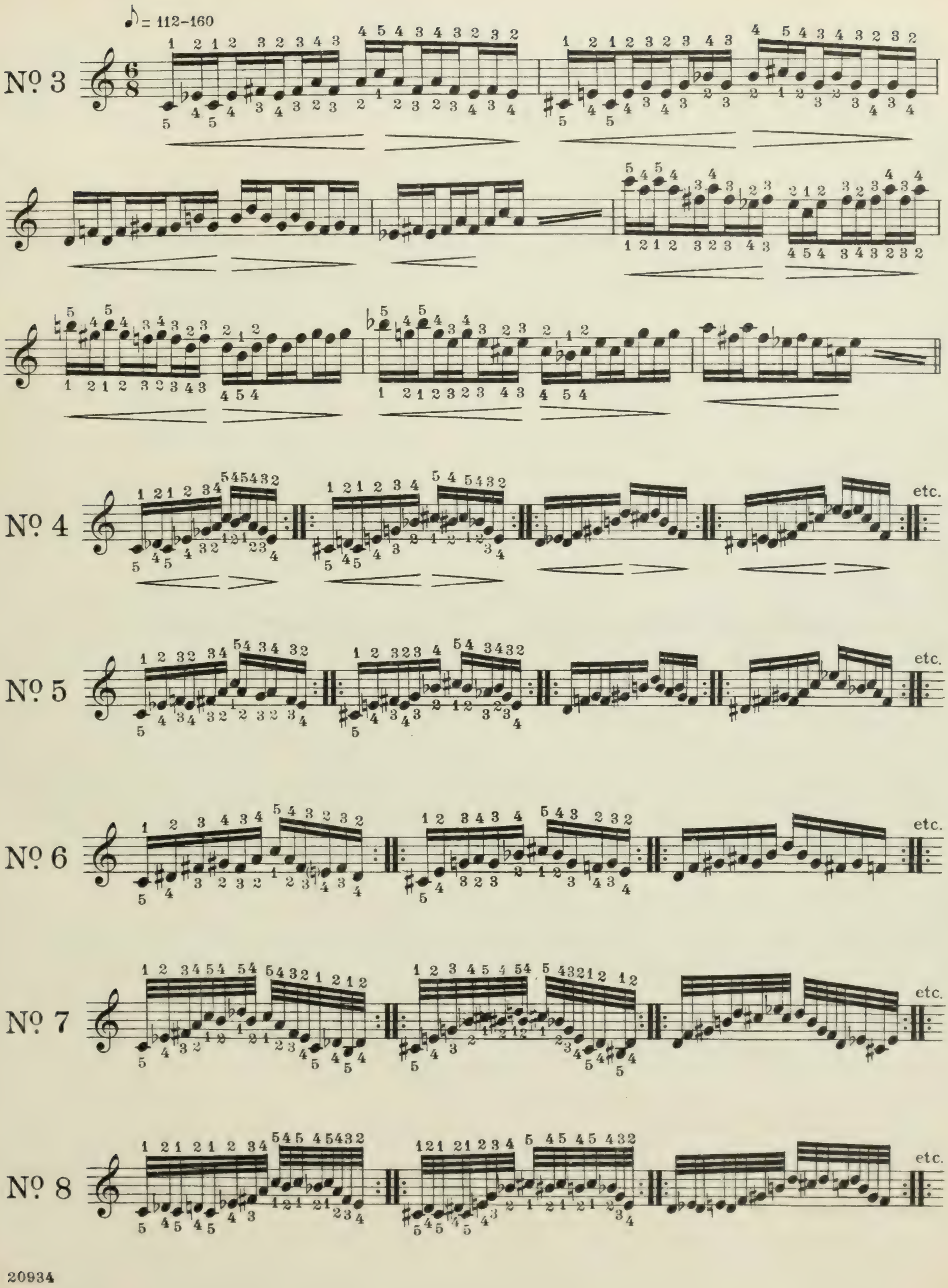
Exercices de septième diminuée.

Je ne donne ici que ceux dont la valeur et l'effet ne peuvent être mis en doute; mais il est possible d'en inventer des centaines, comme le prouvent les cahiers spéciaux publiés par I. Philipp et par E. Mac Dowell.

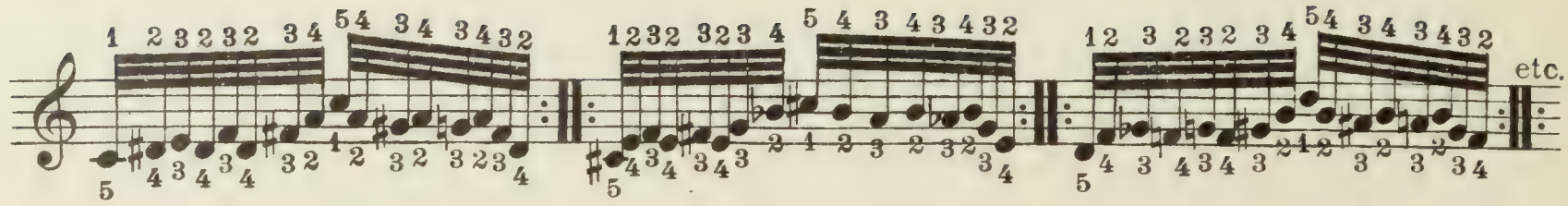
Dans tous ces exercices la m.g. joue deux octaves plus bas. Légato *f* et *p*, staccato de doigts *f* et *p*.

Ejercicios de sétima disminuída.

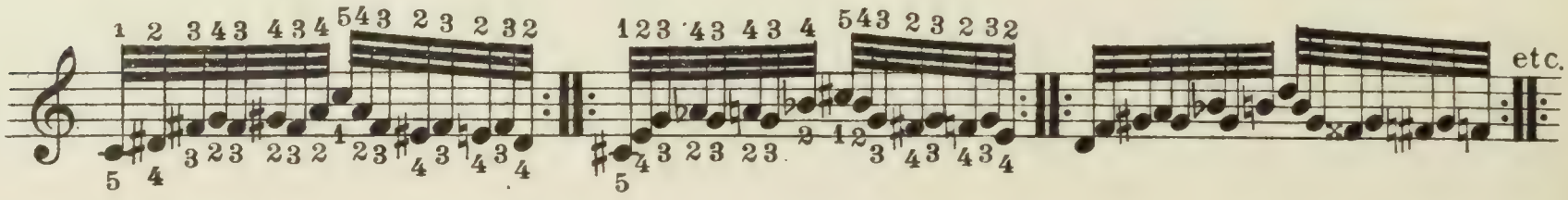
Sólo doy aquí los que son de un valor y efecto indiscutibles; pero se les puede idear por centenares, como lo prueban los cuadernos especiales publicados por I. Philipp y E. Mac Dowell.

En todos estos ejercicios la m. iz. toca dos octavas más bajo. Legato f y p y staccato de dedos f y p.


♪ = 112–160
No. 3
No. 4
No. 5
No. 6
No. 7
No. 8
etc.

No. 9

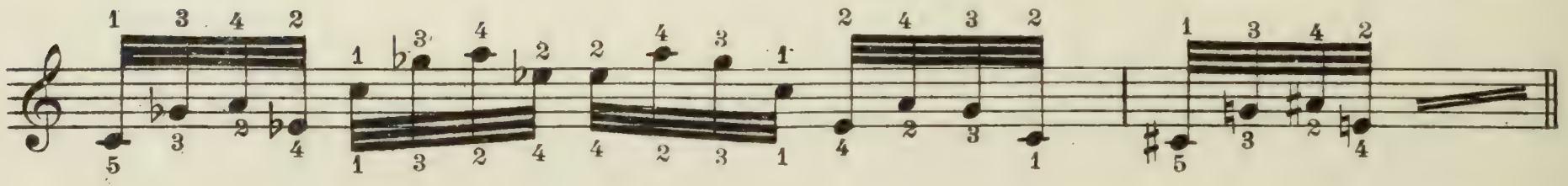
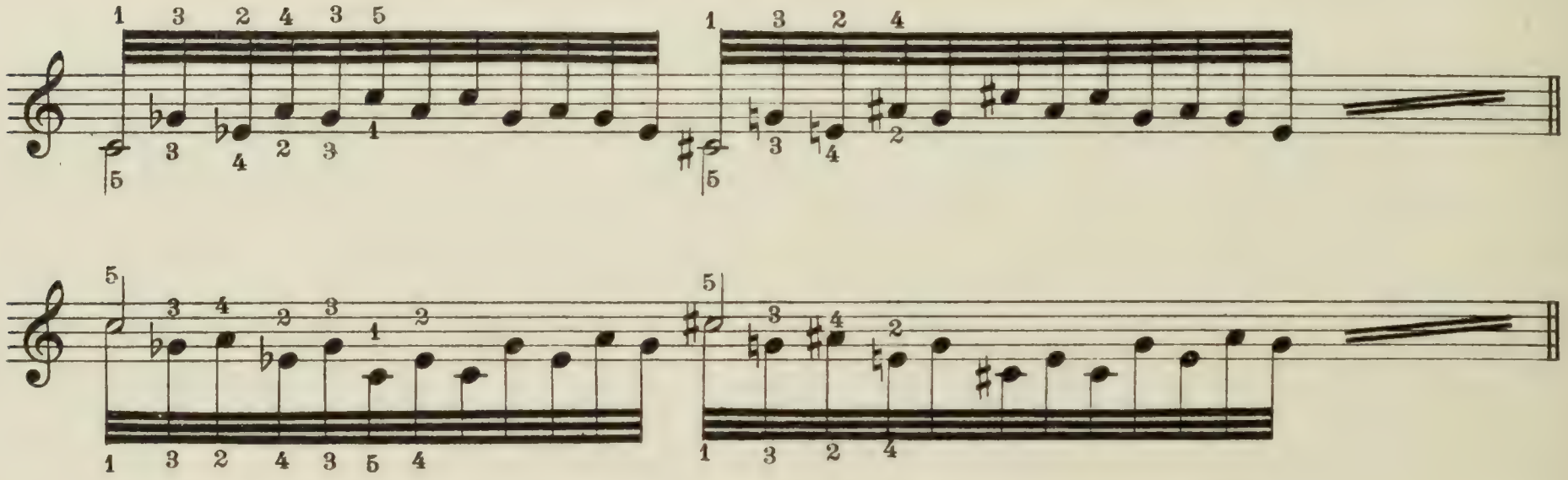


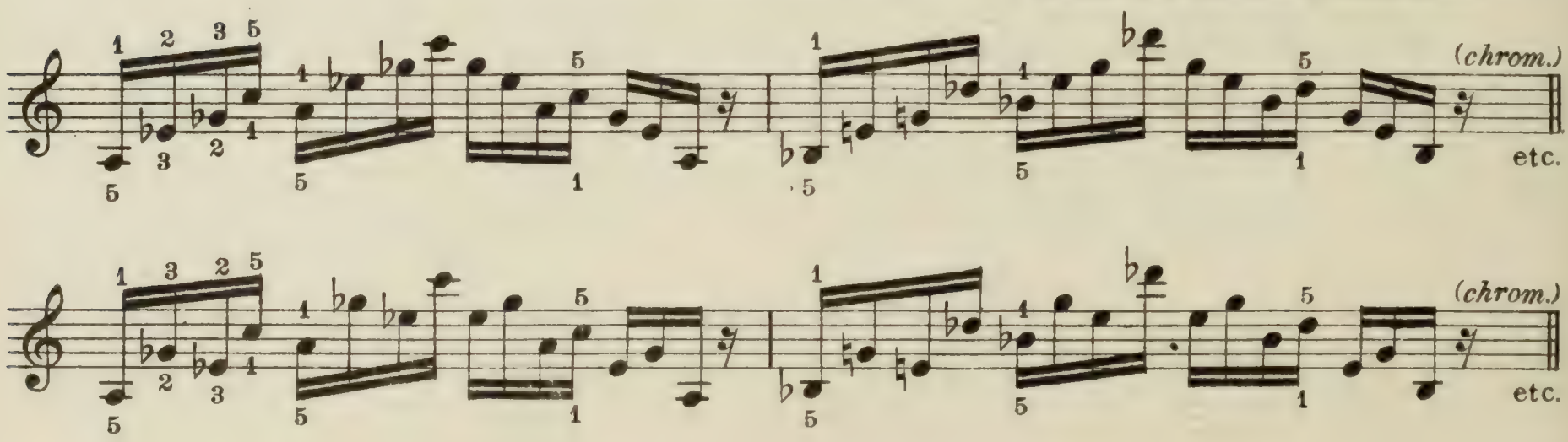
No. 10



I. Philipp *)

Exercises for the independence of the fingers



Rosenthal - Schytte, { School of Modern Pianoforte Virtuosity / *Schule des höheren Klavierspiels*

*) By permission of G. Schirmer, New York.

Special exercises for the 4th and the 5th fingers.

It is not necessary to explain the need of these exercises; most fourth and fifth fingers are weak.

Besondere Übungen für den vierten und fünften Finger.

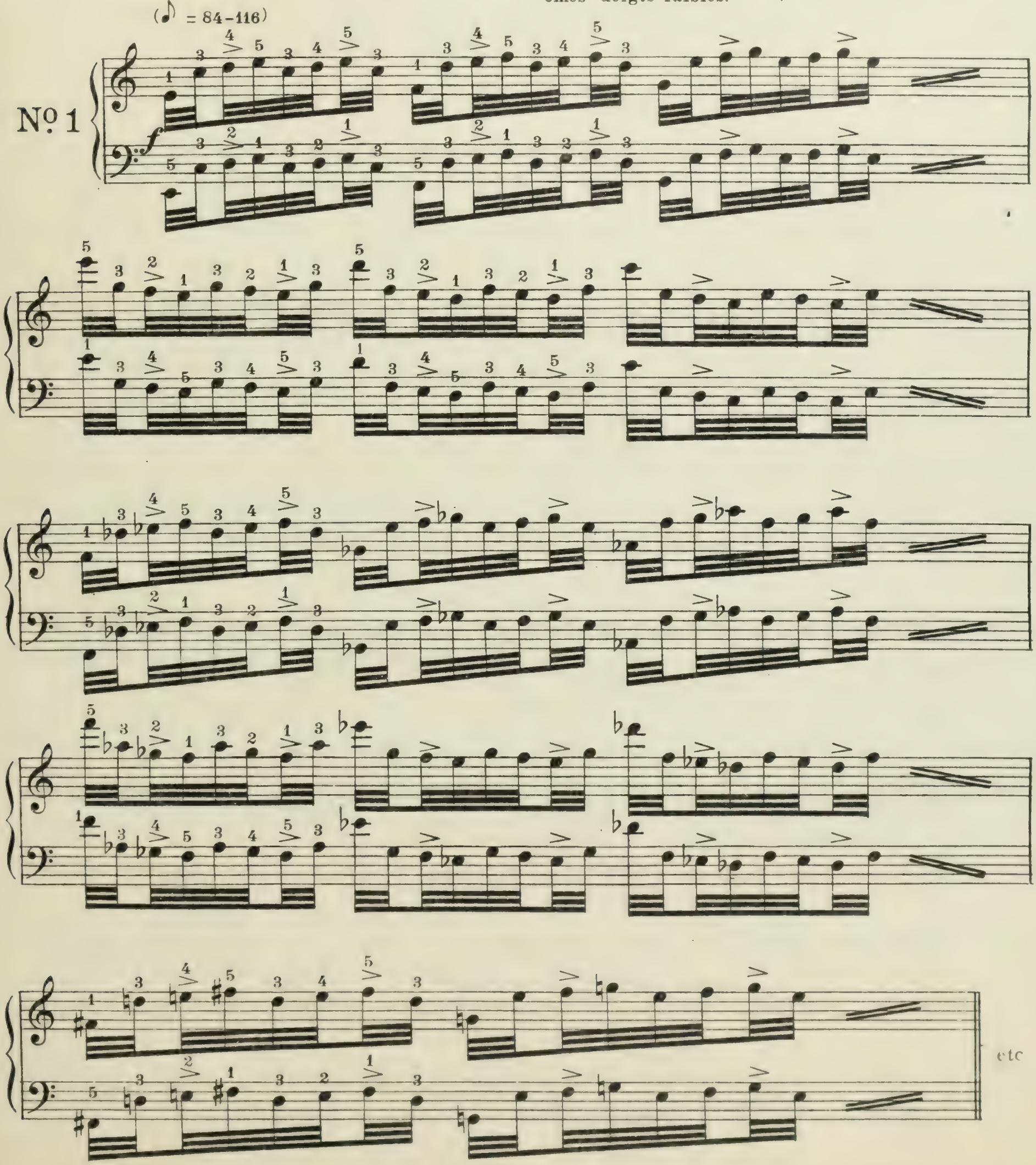
Über die Wichtigkeit dieser Übungen braucht nicht gesprochen zu werden; fast jeder vierte und fünfte Finger ist schwach.

Exercices spéciaux pour le 4me et 5me doigt.

Il n'est guère nécessaire d'expliquer l'importance de ces exercices; la plupart des personnes ont des quatrièmes et cinquièmes doigts faibles.

Ejercicios especiales para el 4º y el 5º dedo.

No es necesario explicar la importancia de estos ejercicios; la mayor parte de las personas tienen débiles los cuartos y quintos dedos.



(♩ = 92 – 132)

Nº 2

m. s. due ottave bassa

etc.

etc.

Nº 3

f – mf – p

(♪ = 92 – 132)

m. s. due ottave bassa

8

8

(♪ = 116–152)

№ 4

f

m.s. due ottave bassa

(♩ = 116–152)

№ 5

f

(♩ = 92 – 132)

№ 6

8

(*p* – *mf* – *f*)

etc.

(♩ = 104 – 132)

№ 7

m. s. due ottave bassa

etc.

(♩ = 80 – 108)

№ 8

f

m. s. due ottave bassa

etc.

(♩ = 92 – 132) *f – p*

№ 9

m. s. due ottave bassa

etc.

etc.

For flexibility of the hand.

Do not let the hand jump up between groups of 4 32nd notes, but play smoothly and let the hand glide along easily. The thumb should pass *over* the fourth finger with a side motion; thus, too, the second finger *over* the fifth.

Für Gelenkigkeit der Hand.

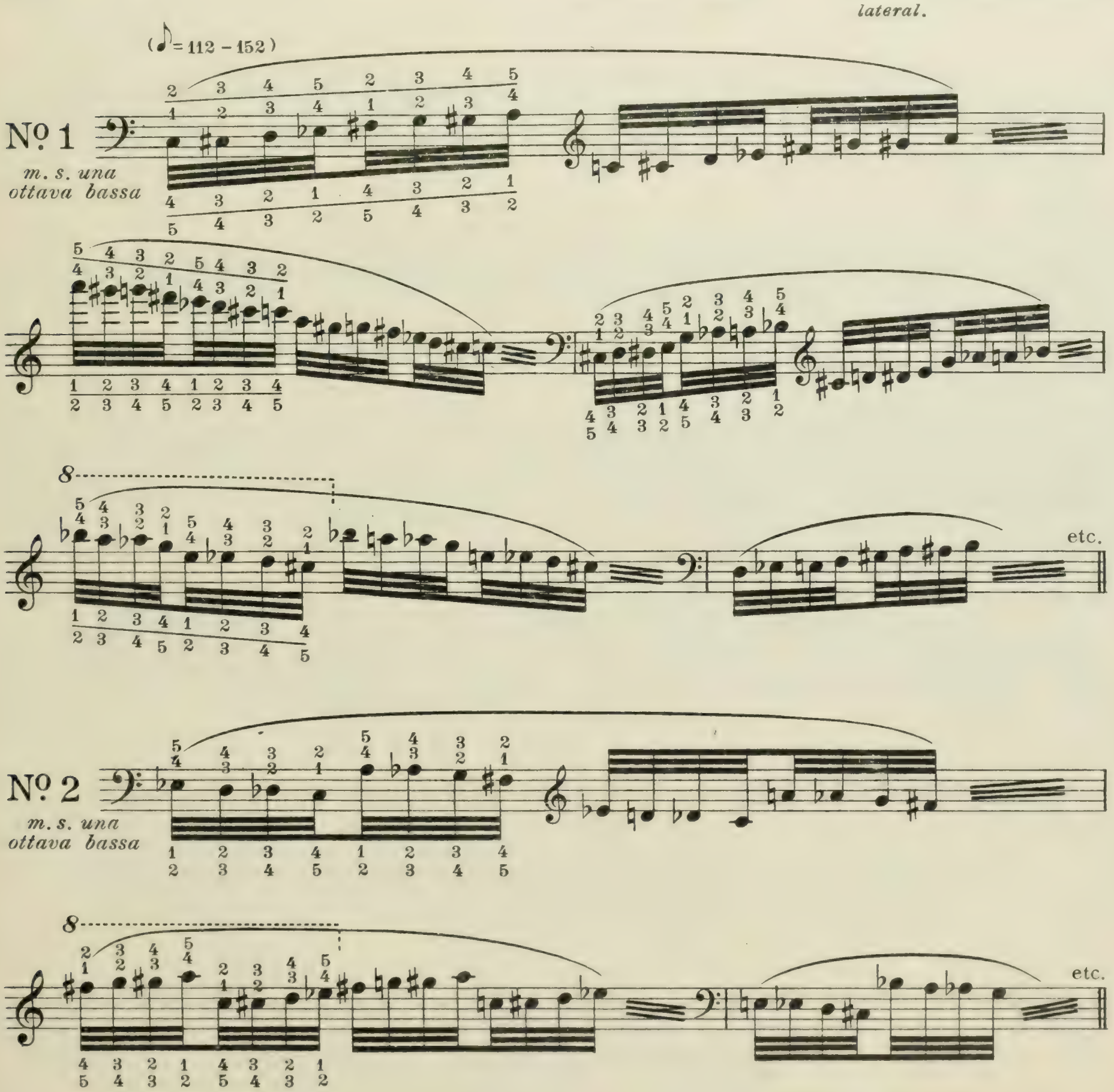
Man springe nicht nach jeder Gruppe von vier 32stel, sondern spiele glatt, mit leichtem Weiterrücken der Hand. Der Daumen wird mit seitlicher Bewegung über *den vierten Finger gebracht, ebenso der zweite Finger* über *den fünften.*

Pour la souplesse de la main.

Il ne faut pas que la main saute à chaque groupe de quatre triple croches; jouez avec égalité et laissez la main se déplacer avec aisance. Le pouce doit passer par *dessus* le 4me doigt, le 2me doigt par *dessus* le 5me, mais par un mouvement latéral.

Para la flexibilidad de la mano.

La mano no debe saltar a cada grupo de cuatro triple corcheas; tóquese con igualdad y haciendo que la mano se mueva con facilidad. El pulgar debe pasar por encima *del 4º dedo, el segundo por* encima *del quinto, pero por medio de un movimiento lateral.*

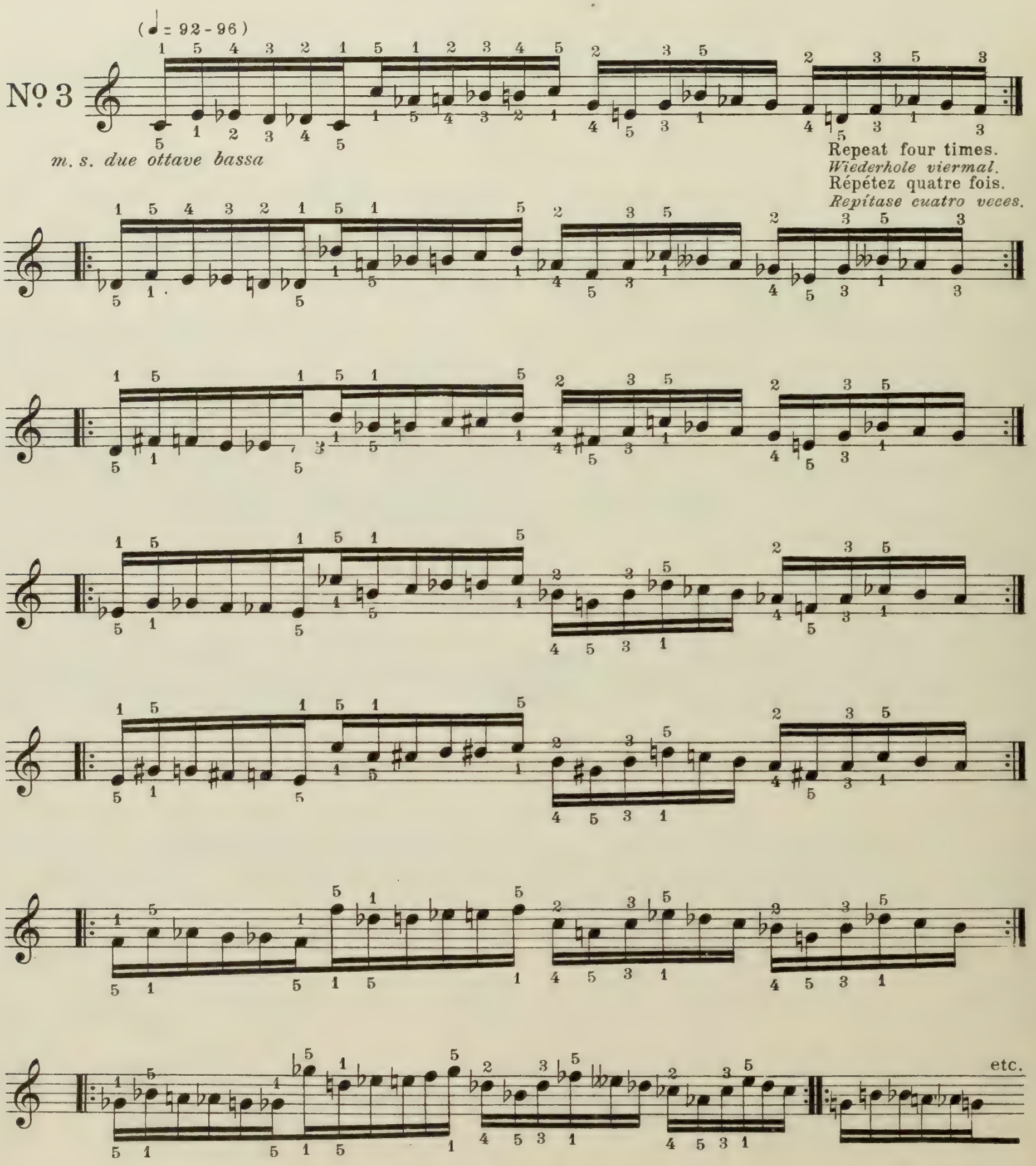


Not too slow and not too loud. Play with dexterity and with a light legato.

Nicht zu langsam und nicht zu kräftig. Mit flinker Beweglichkeit und leichtem legato.

Pas trop lent et pas trop fort. Jouez avec vivacité et adresse, et employez un léger légato.

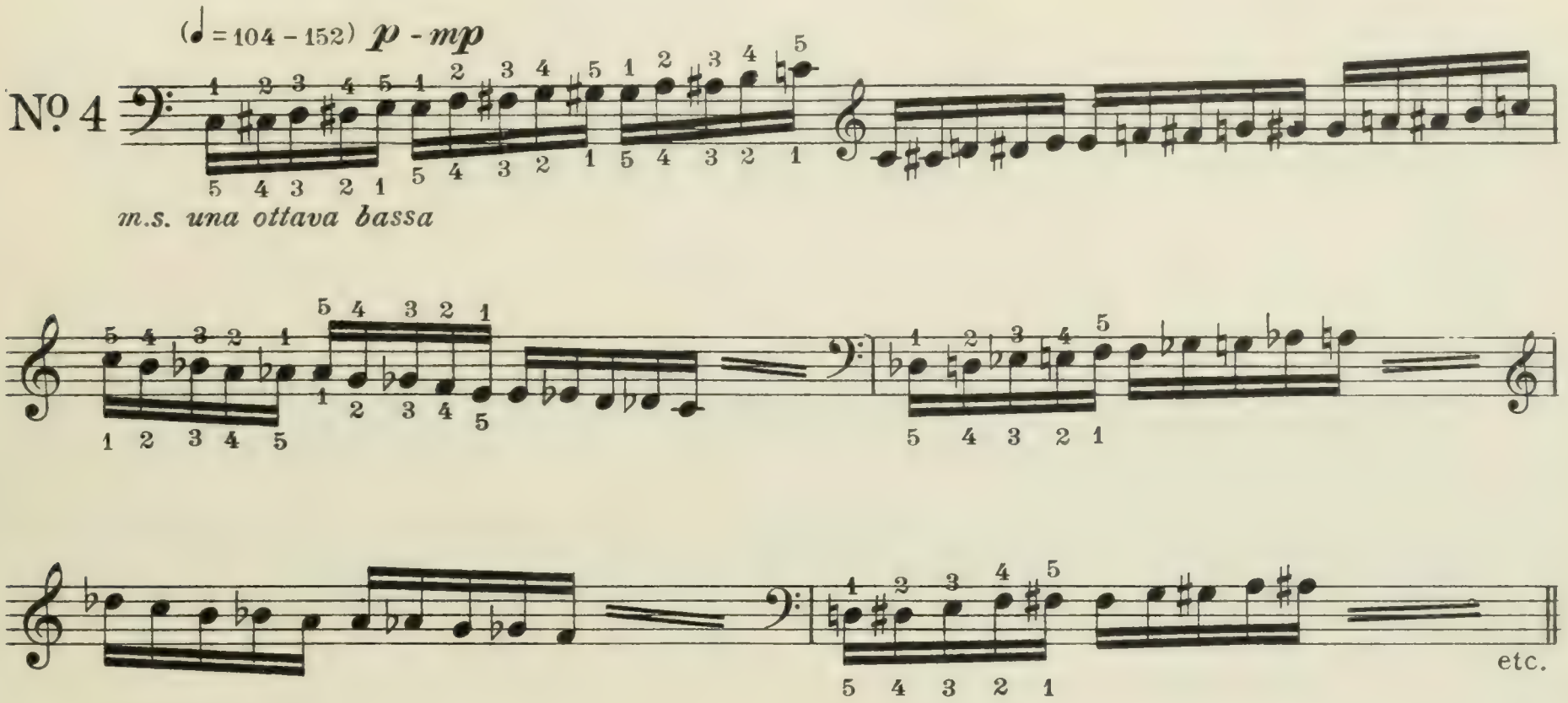
No demasiado lento ni demasiado fuerte. Ejecútese con vivacidad y destreza, empleando un ligero legato.



Also to be recommended as a "rest exercise" after stretching or octave exercises.

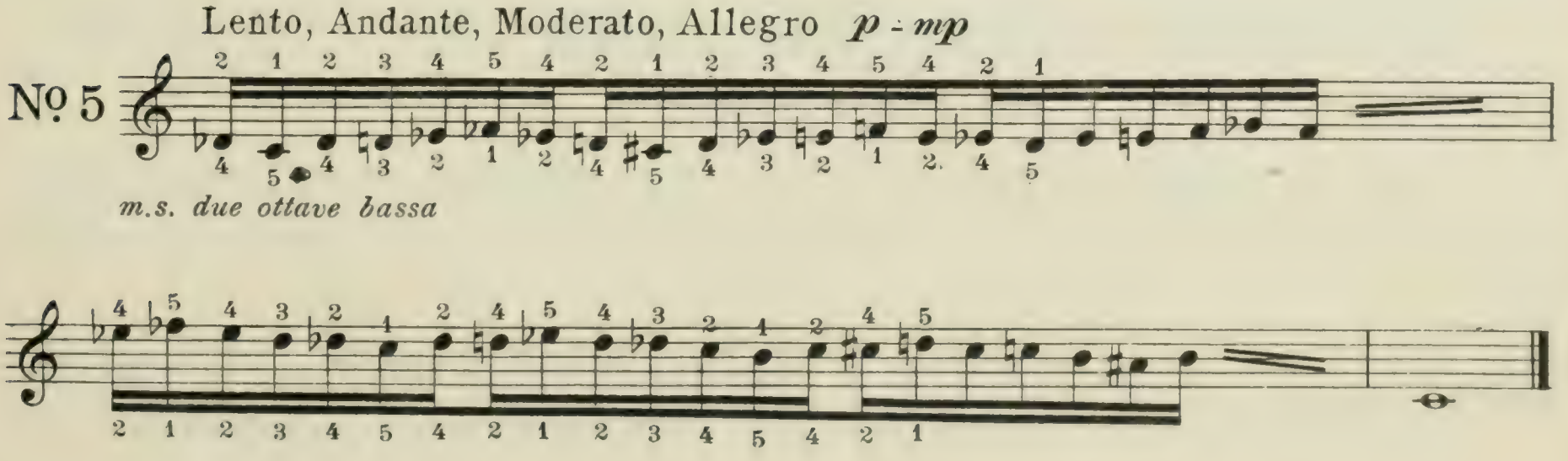
Auch als "Erholungsübung" nach Streckungen oder Oktavenspiel empfehlenswert.

Aussi comme "exercice de repos" après des exercices d'extension ou d'octaves.

Tambien como "ejercicio de reposo" después de ejercicios de extensión o de octavas.

The following four exercises complete this collection of "flexibility" exercises which, unfailingly, will give the industrious, conscientious student the desired elasticity and flexibility of hand. It is however taken for granted that the chromatic exercises at the beginning of the Chapter of finger exercises, have been studied.

Die vier folgenden Übungen vervollkommnen diese Reihe von Geschmeidigkeitsübungen, welche ganz sicherlich dem fleissigen, gewissenhaften Schüler die erwünschte Elastizität und Biegsamkeit der Hand verleihen werden, vorausgesetzt, dass die chromatischen Übungen am Anfang des Kapitels der Fingerübungen durchgenommen worden sind.

Les quatre exercices suivants complètent cette série d'exercices de "flexibilité" laquelle ne peut manquer de donner, à l'éléve appliqué et consciencieux, l'élasticité et la souplesse de main désirées. Il est pourtant sous-entendu que les exercices chromatiques, au commencement du Chapitre des exercices de doigts, ont été travaillés.

Los cuatro siguientes completan esta serie de ejercicios de "flexibilidad", la cual seguramente dará al discípulo trabajador y concienzudo, la deseada elasticidad y flexibilidad de mano. Queda sobrentendido que habrá estudiado antes los ejercicios cromáticos, al principio del Capítulo de ejercicios de dedos.

Nº 6

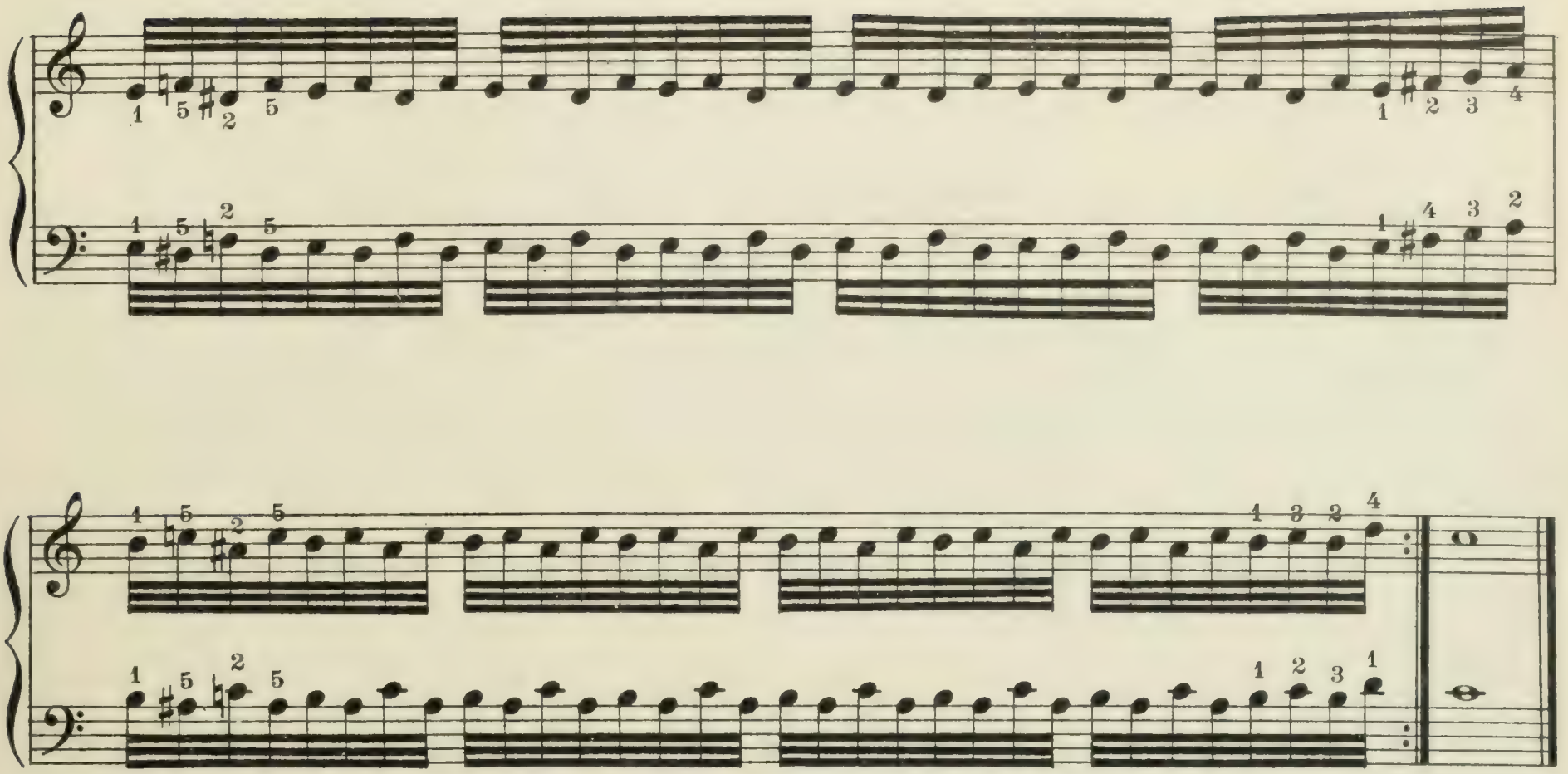
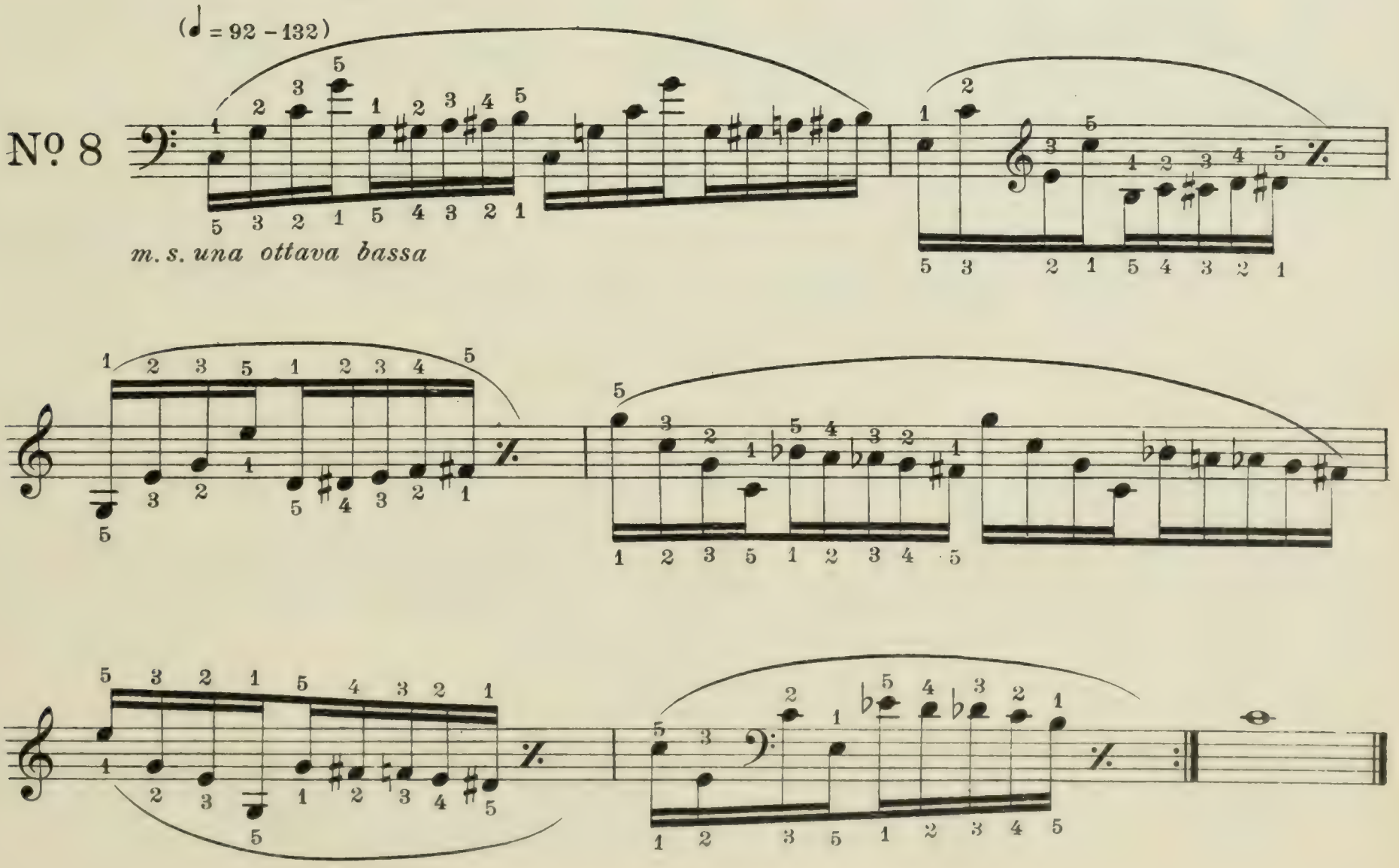
mf

m. s. due ottave bassa

Nº 7

(♩ = 80 - 92)

mf



(♩ = 92 – 132)
Nº 8
m. s. una ottava bassa

Finger exercises with combined legato and staccato touch for one hand.

The correct execution accomplished at the same time and with one hand of the two kinds of touch: legato and staccato, presupposes a smooth and advanced tecnic. For interesting examples see the Chapter: "Legato - Staccato - Portamento."

Fingerübungen mit gleichzeitigem Legato und Staccatoanschlag in einer Hand.

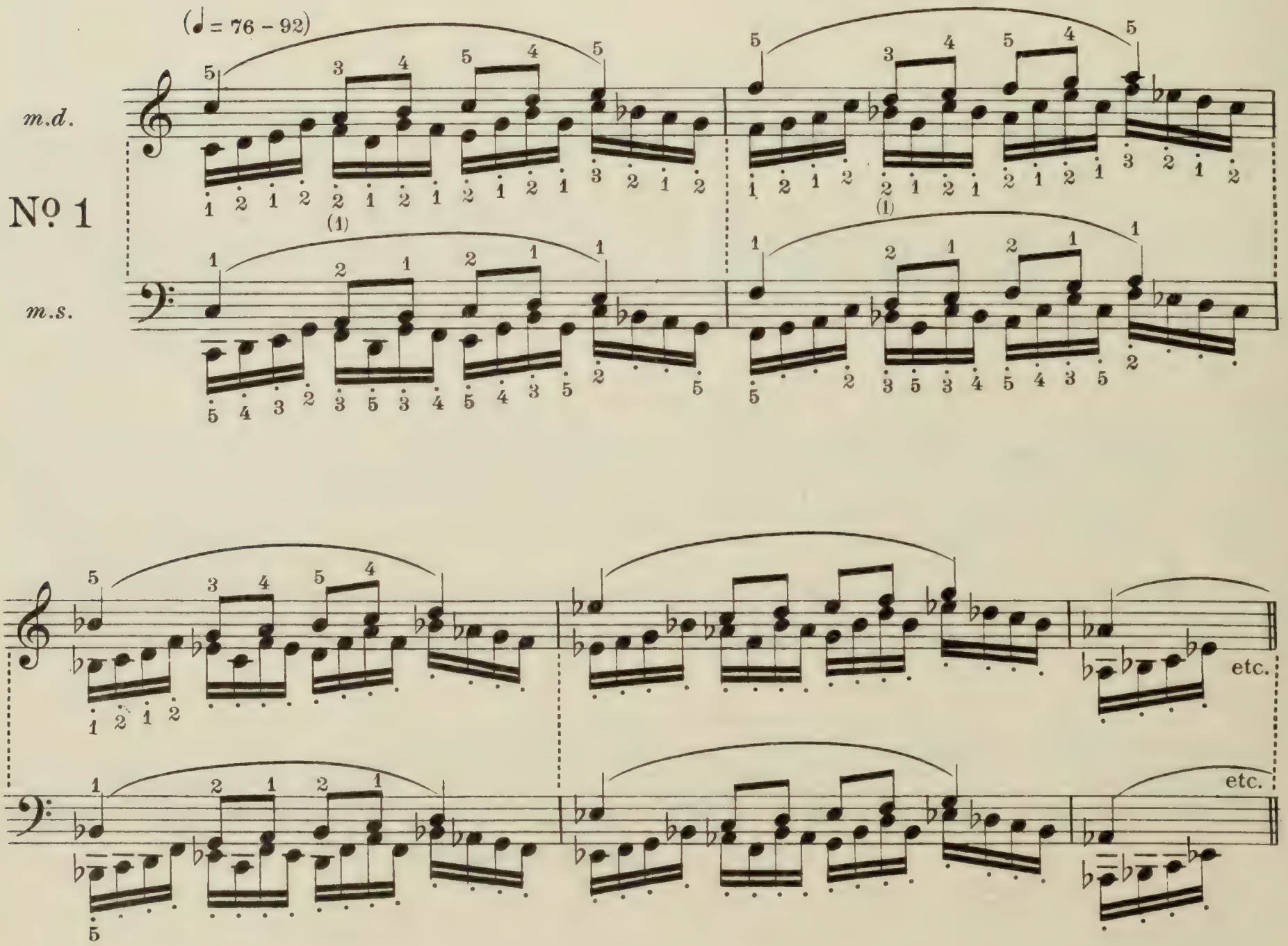
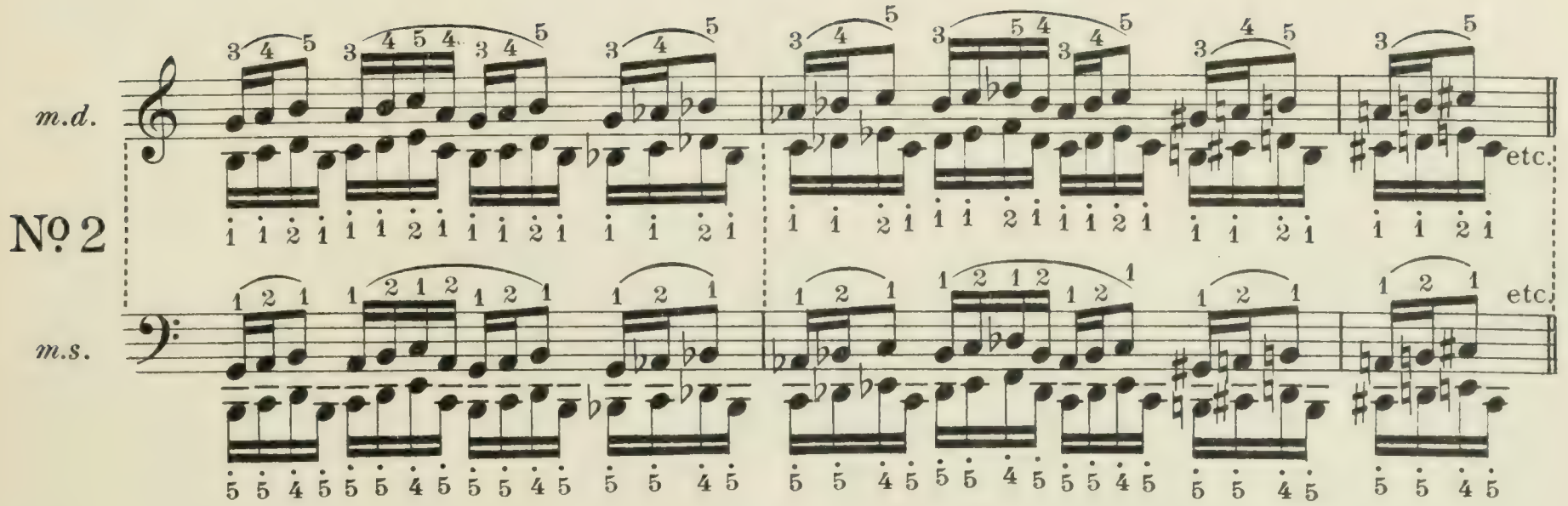
Für die richtige, gleichzeitige Ausführung der beiden Anschlagsarten, legato und staccato mit einer Hand, ist schon eine ziemlich ausgefeilte, fortgeschrittene Technik erforderlich. Betreffs interessanter Beispiele nehme man Einsicht in das Kapitel: "Legato - Staccato - Portamento."

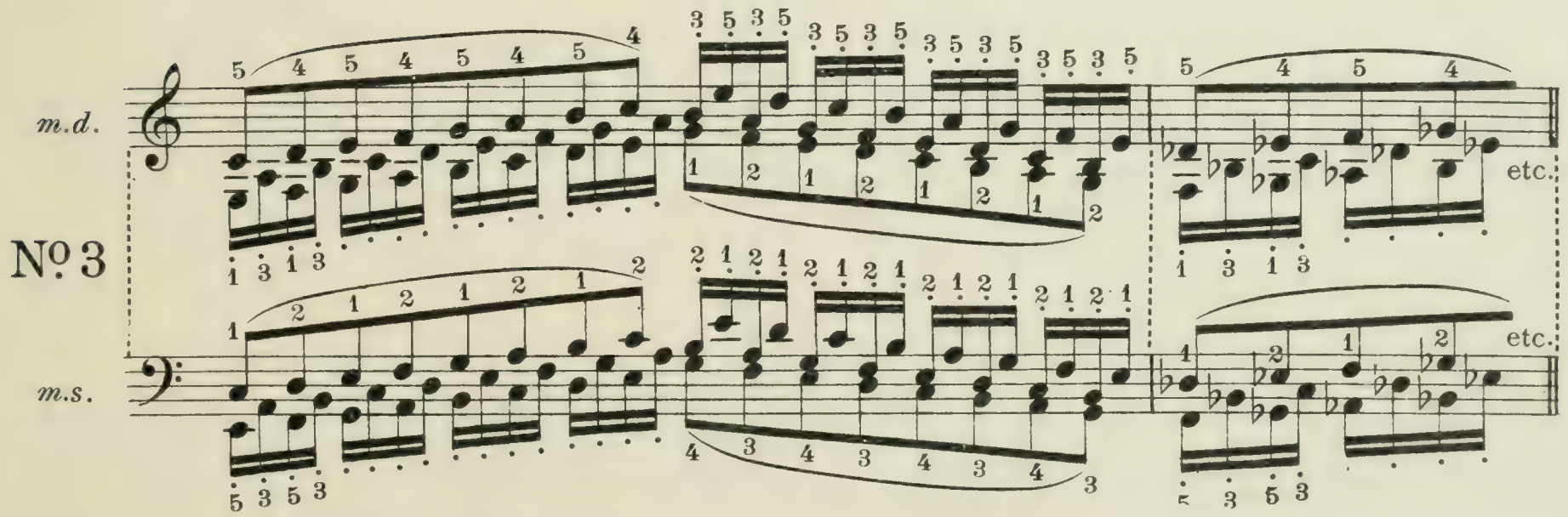
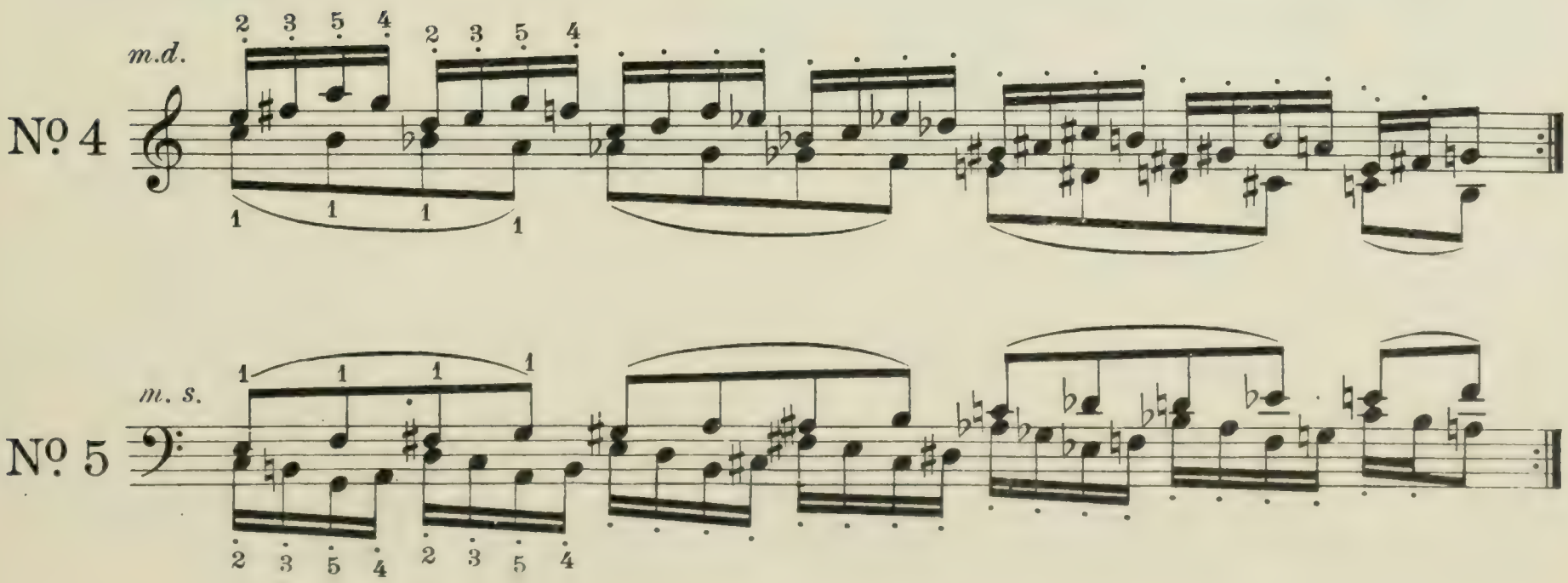
Exercices de doigts avec combinaison du légato et du staccato dans une main.

L'exécution correcte, accomplie en même temps et avec une main seule, des deux sortes de toucher: légato et staccato requièrent déjà une technique bien nivelée et avancée. Voyez les intéressants exemples dans le Chapitre: "Légato - Staccato - Portamento".

Ejercicios de dedos con combinacion del legato y staccato en una mano.

La ejecución correcta, en un mismo tiempo y con una mano sola, de las dos clases de "toucher" legato y staccato -, requiere ya una técnica muy uniforme y avanzada. Véanse los interesantes ejemplos del Capítulo: "Legato-Staccato-Portamento".



No. 2

No. 3

No. 4

No. 5

Finger exercises with crossing of hands.

The crossing of hands occurs so often in piano playing that it is wise to prepare, by a certain amount of practice, for the very awkward passages that are encountered at times. In the chapters of diatonic and chromatic scales as well as of arpeggios, stress has been laid on the necessity of practising such technical features also with crossed hands. In addition the following exercises possess the merit of greatly developing the independence of fingers. Practise them loud, and also soft.

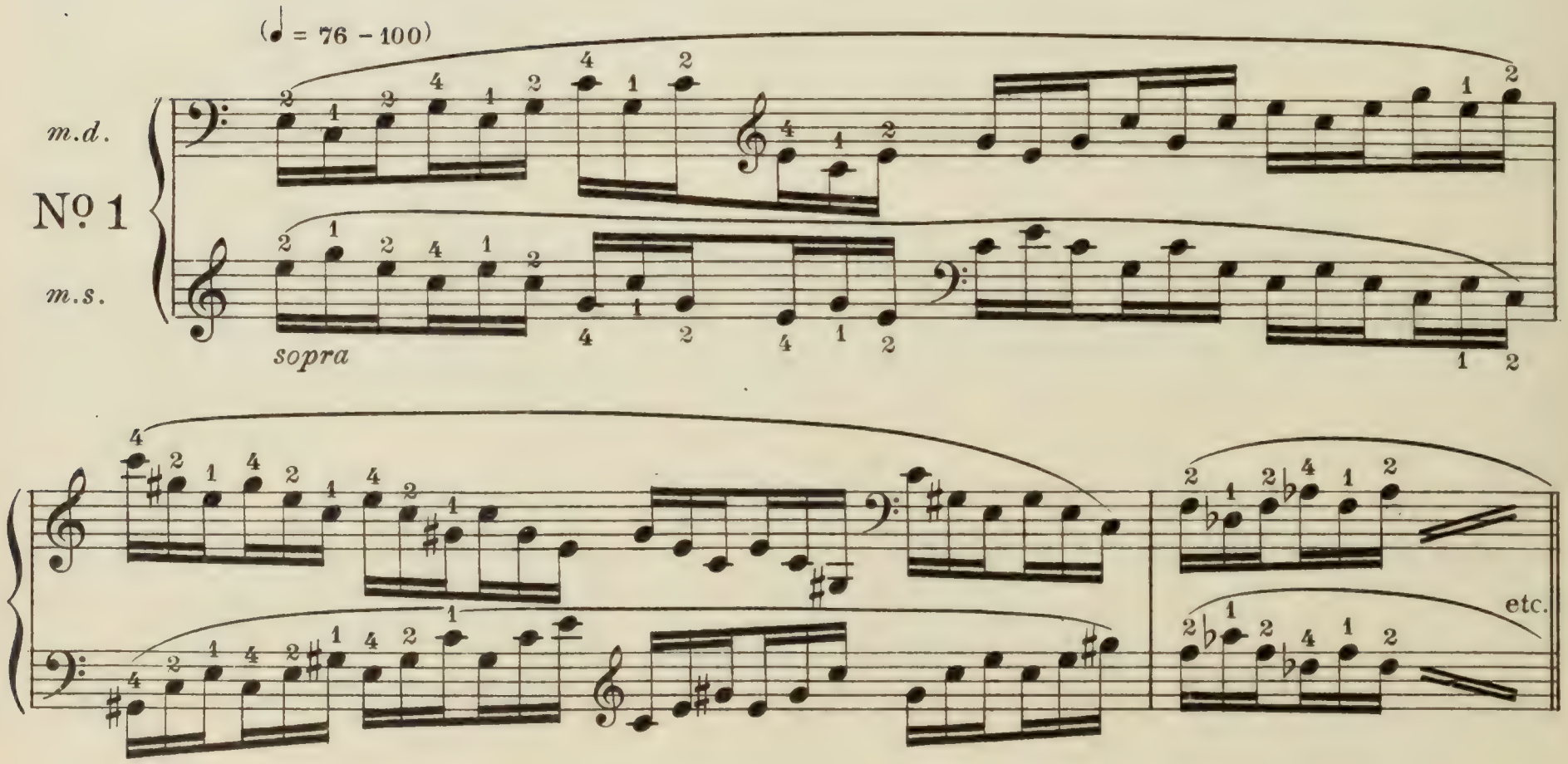
Fingerübungen mit Überkreuzen der Hände.

Das Überkreuzen der Hände kommt beim Klavierspiel so häufig vor, dass es ratsam ist, durch einige Übungen auf solche manchmal recht unangenehme Stellen vorbereitet zu sein. In den Kapiteln der diatonischen und chromatischen Tonleitern, sowie der Arpeggien, ist bereits die Notwendigkeit betont worden, diese Gattungen der Technik auch mit überkreuzten Händen zu üben. Folgende Übungen haben ausserdem den Vorteil, dass sie eine grosse Unabhängigkeit der Finger entwickeln. Man übe sie laut und auch leise.

Exercices de doigts avec croisement de mains.

Le croisement des mains a lieu si souvent dans le jeu du piano qu'il est bon de se préparer, par l'étude, aux passages, souvent fort désagréables, qu'on est apte à rencontrer. Dans les chapitres des gammes diatoniques et chromatiques et des arpèges la nécessité a été démontrée de les travailler aussi avec les mains croisées. Les exercices suivants ont d'ailleurs le mérite de développer l'indépendance des doigts. Etudiez les *forte* et aussi *piano.*

Ejercicios de dedos con manos cruzadas.

El cruzar las manos ocurre tan a menudo en el juego del piano que conviene prepararse, por el estudio, para los pasajes, a veces muy incómodos que se encuentran con frecuencia. En los capítulos de las escalas diatónicas y cromáticas, y también de arpegios, ya quedó demostrada la necesidad de ejecutar estas partes técnicas también con las manos cruzadas. Los ejercicios siguientes poseen además el mérito de desarollar la independencia de los dedos. Se ejecutarán fuerte *y también* piano.

(♩=100–138)

m.d.

№2

m.s.

sopra

etc.

(♩= 76 – 108)

m.d.

Nº 3

m.s.

sopra

etc.

(♩= 116 – 138)

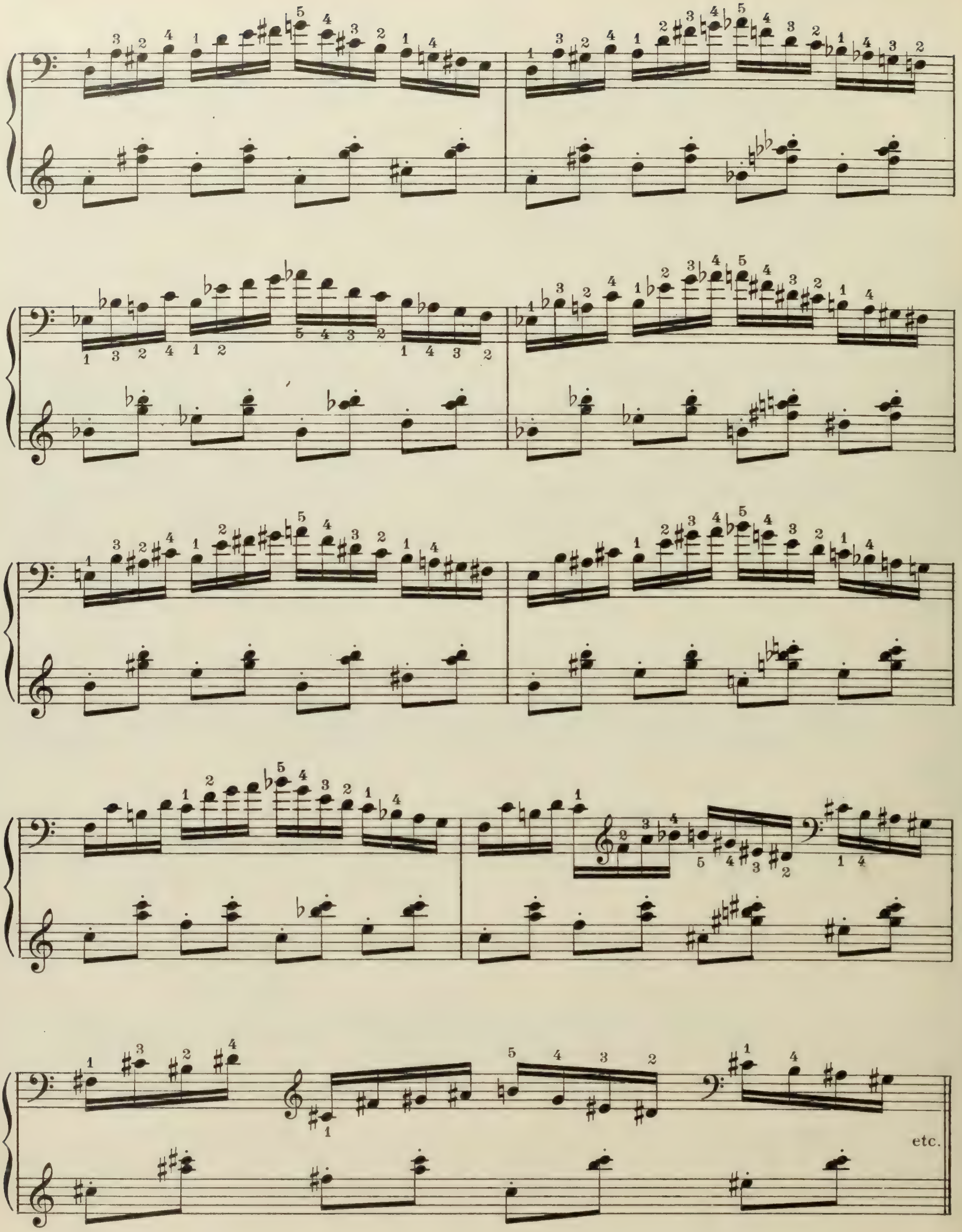
legato

m.d.

Nº 4

m.s.

sopra


etc.

non legato

m.d.

Nº 5

legato

m.s.

sopra

etc.

(♩= 92–116)

m.d.

№ 6

legato

m.s.

etc.

For speed and lightness of fingers and flexibility of hand.

The grace notes should be played as rapidly as possible.

Für Schnelligkeit und Leichtigkeit der Finger und Geschmeidigkeit der Hand.

Die Vorschlagsnoten sind äusserst kurz zu spielen.

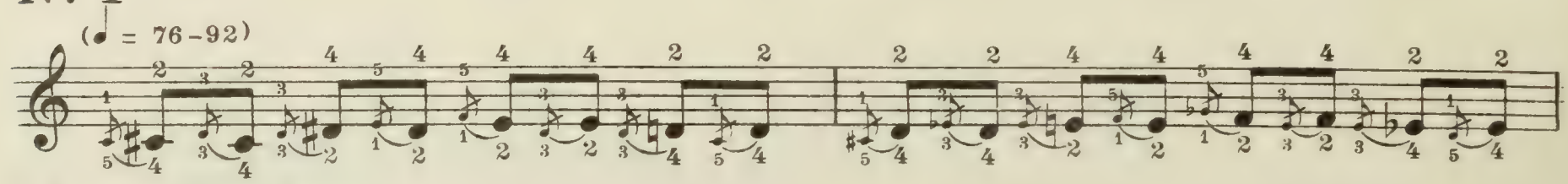
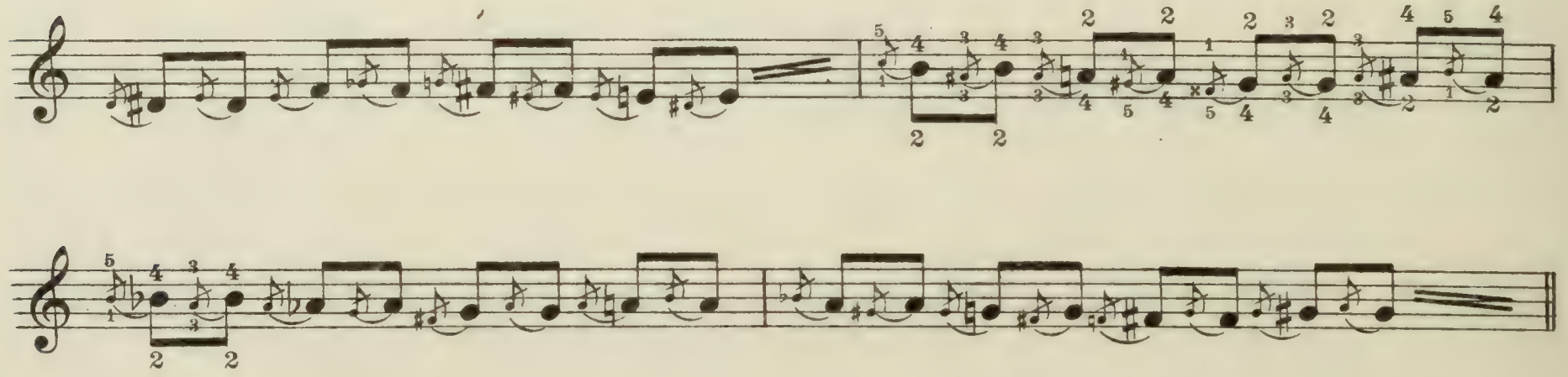
Pour la vitesse et la légèreté des doigts et la souplesse de la main.

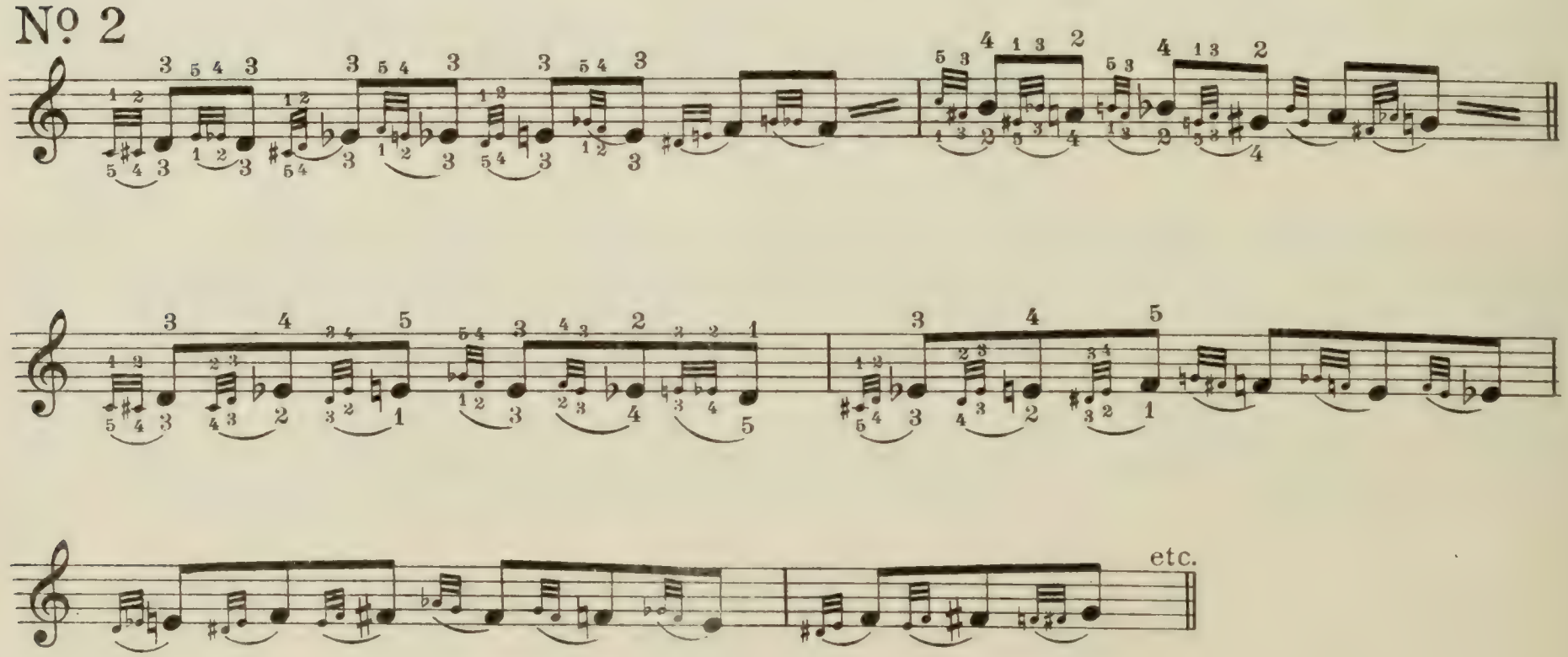
Les petites notes se joueront aussi vite que possible.

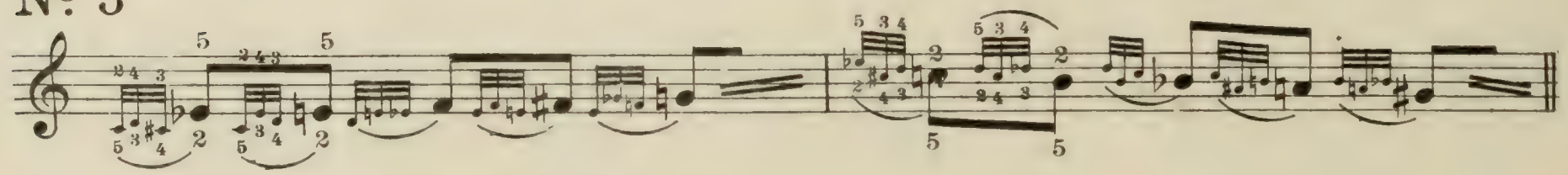
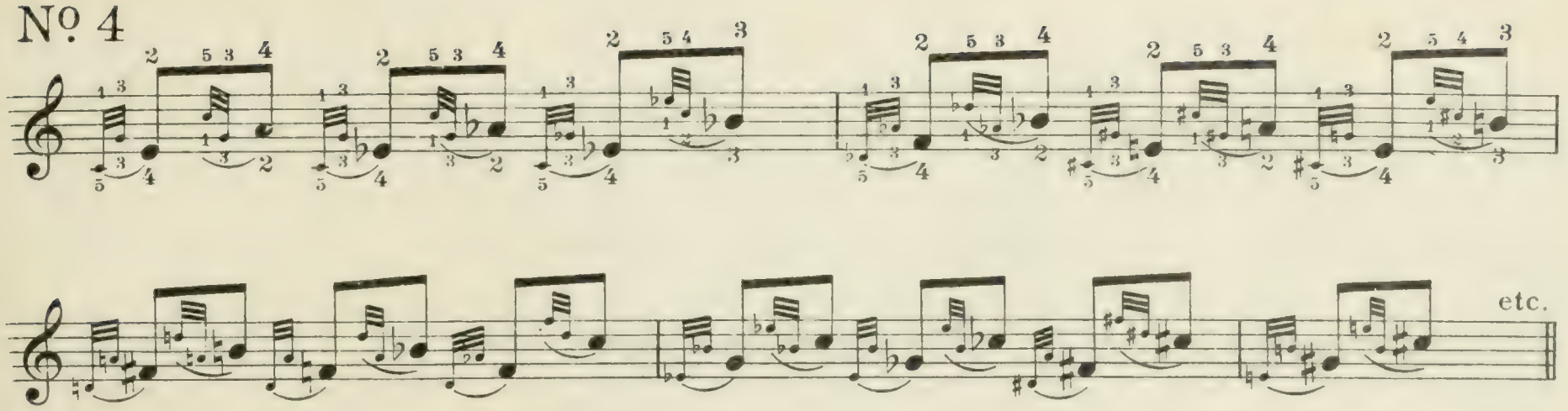
Para la rapidez y ligereza de los dedos y flexibilidad de la mano.

Las notas pequeñas se tocarán tan aprisa como sea posible.

Nº 1

(♩ = 76–92)

m. s. una ottava bassa

Nº 2



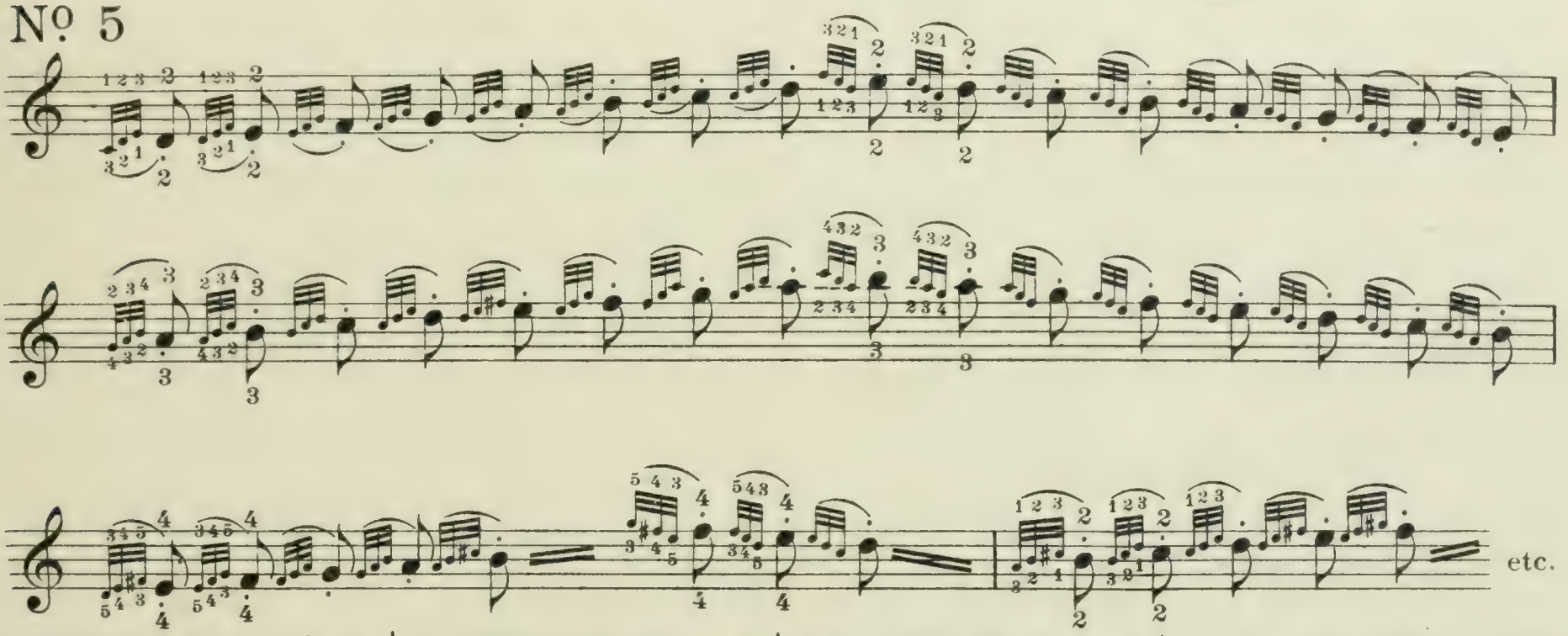
Nº 3

No. 4

etc.

The staccato 8th notes to be sharply accented by quick lifting.

Die Achtelnoten sind mit kurzem Anschlag scharf abzustossen.

Les croches staccato, fortement accentuees et levant vivement la main.

Las corcheas staccato, fuertemente acentuadas y levantando rapidamente la mano.

No. 5

etc.

3 keys with 123; 3 with 234; 3 with 345.

3 Tonarten mit 123; 3 mit 234; 3 mit 345.

3 tons avec 123; 3 avec 234; 3 avec 345.

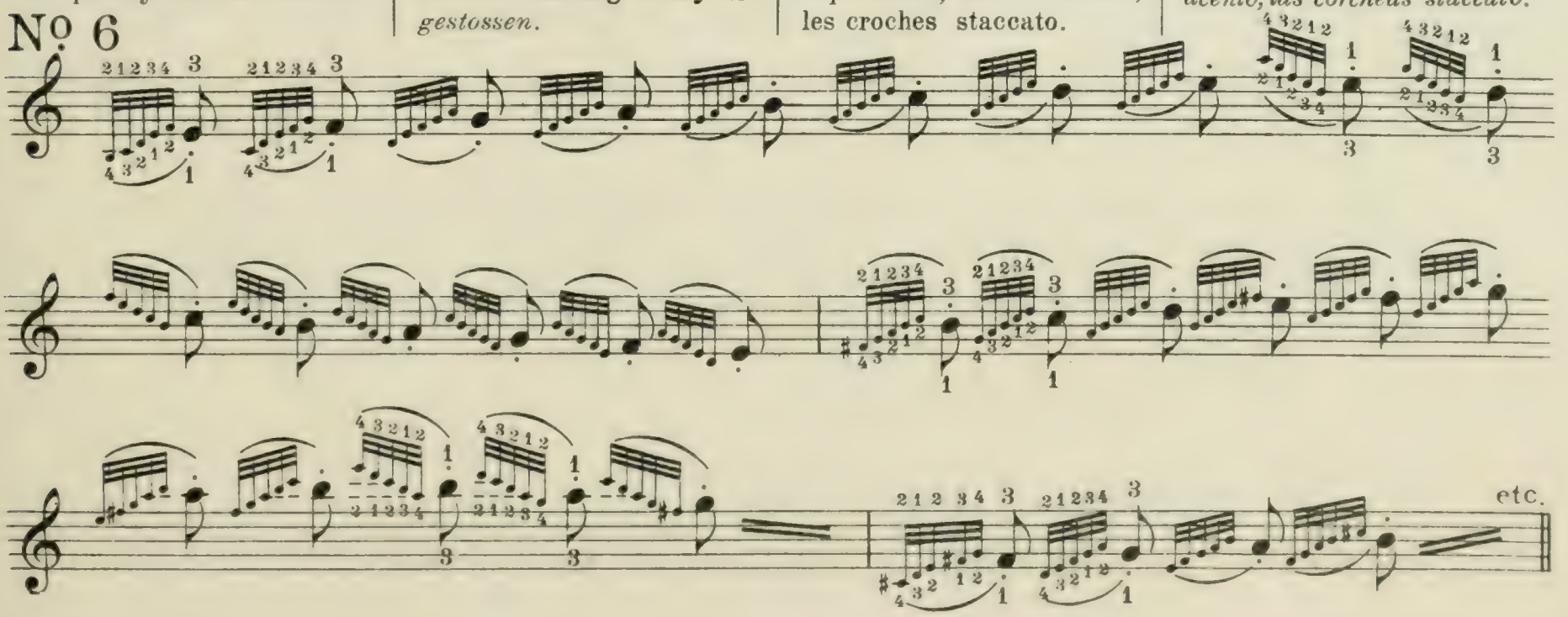
3 tonos con 123; 3 con 234; 3 con 345.

All small notes, in following exercises as rapidly as possible; the 8th notes "lifted" quickly with an accent.

Alle kleinen Noten in folgenden Übungen äusserst geschwind; die Achtelnoten mit kurzem Anschlag scharf abgestossen.

Toutes les petites notes des exercices suivants aussi vite que possible et "enlevez" rapidement, avec un accent, les croches staccato.

Todas las notas pequeñas de los ejercicios siguientes, tan aprisa como sea posible y "levántense" rápidamente, con un acento, las corcheas staccato.

No. 6

etc.

Original exercises, (independence of the fingers) expressly written for this work, by:

Originalübungen, (Unabhängigkeit der Finger) eigens für dieses Werk geschrieben, von:

Exercices originaux, (indépendance des doigts) écrits expressément pour cette oeuvre, par:

Ejercicios originales, (independencia de los dedos) escritos especialmente para esta obra, por:

LEOPOLD GODOWSKY

These exercises are very clever and of great effect. The first two exercises are to be played *legato*, six times in succession, each time faster: Lento-Andante-Moderato-Allegretto-Allegro-Presto; then repeat in staccato.

The second exercise offers a splendid opportunity to acquire mastery over the simultaneous playing of two different rhythms.

The third exercise perfects the execution, with one hand alone, of staccato notes, while the same hand holds, and keeps down, a key. *(A.J.)*

Diese Übungen sind äusserst sinnreich und von grossem Effekt. Die beiden ersten spiele man zuerst legato *und zwar sechsmal in immer schnellerem Tempo, wie:* Lento-Andante-Moderato-Allegretto-Allegro-Presto; *nachher übe man sie auf obige Art* staccato.

Die zweite Übung ist ein ausgezeichnetes Studium zur Erlangung der Meisterschaft in der gleichzeitigen Ausführung zweier verschiedener Rhythmen.

Die dritte dient zur Beherrschung des gleichzeitigen Spiels von staccato und gehaltenen Noten mit einer Hand. (A.J.)

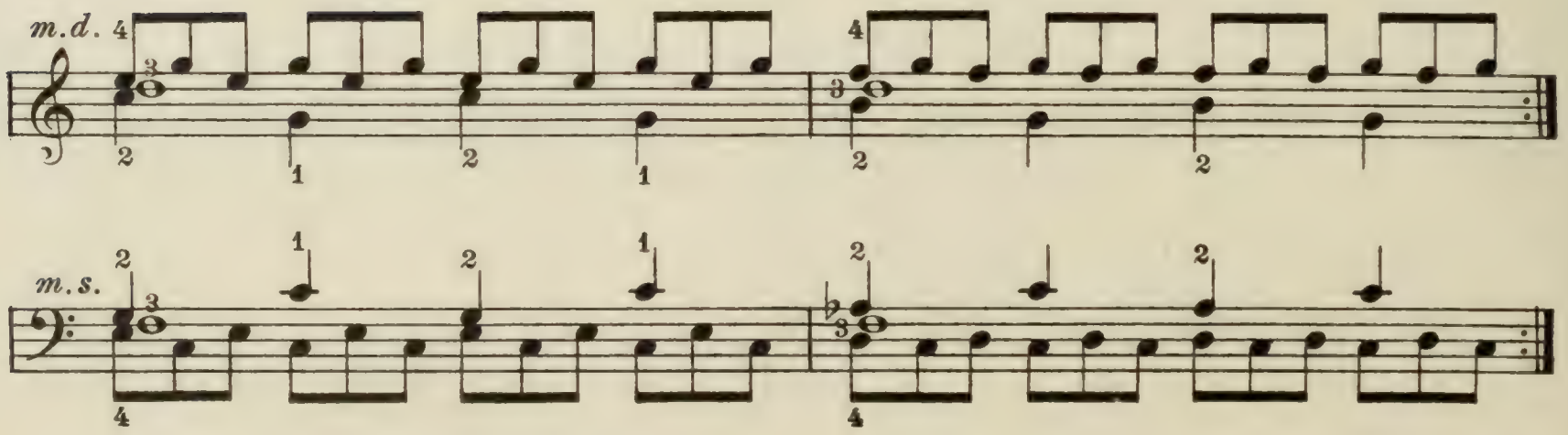
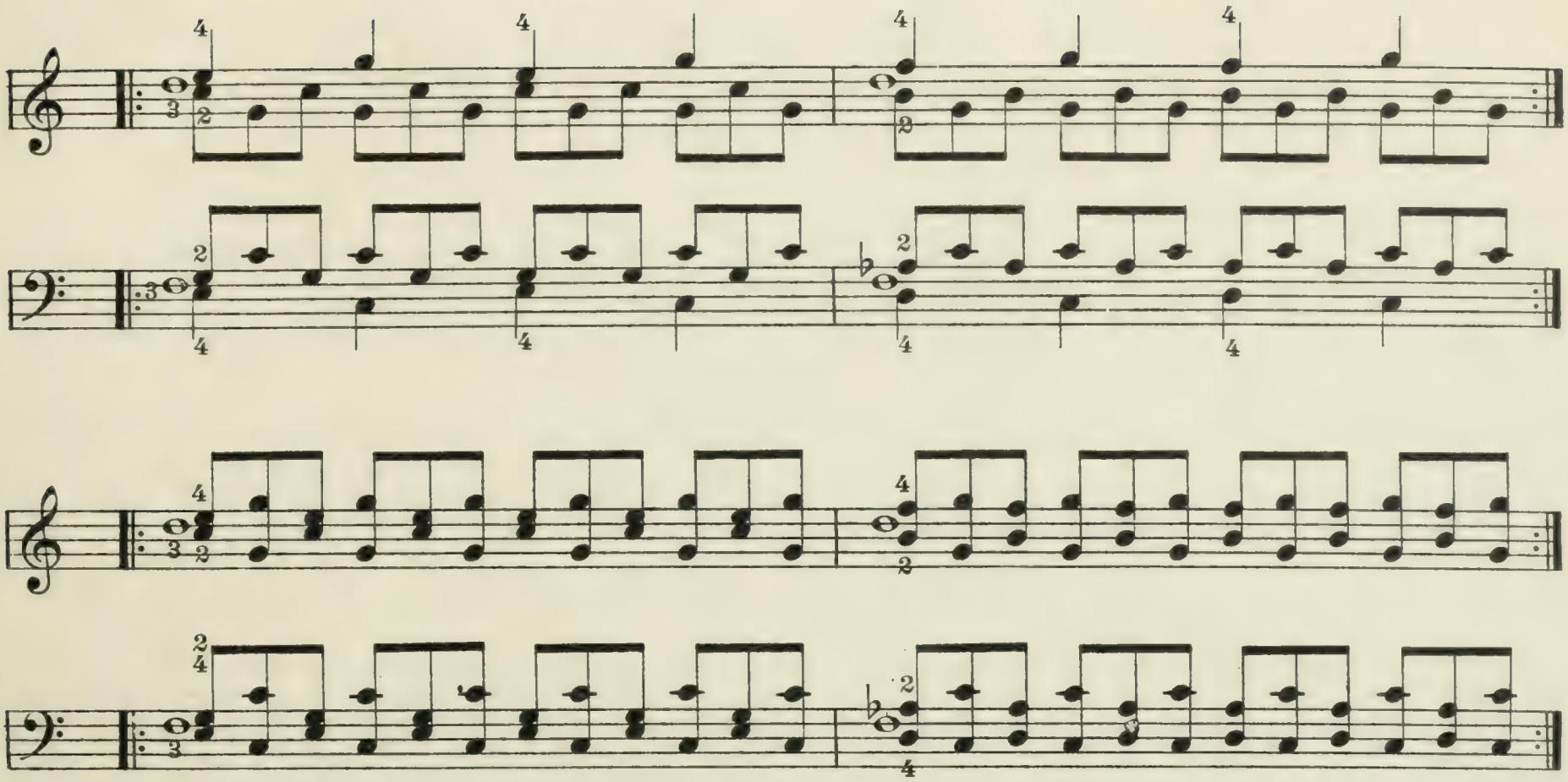
Ces exercices sont très ingénieux et d'un grand secours. Les deux premiers exercices doivent être étudiés d'abord *légato*, six fois de suite et en augmentant chaque fois la vitesse: Lento-Andante-Moderato-Allegretto-Allegro-Presto: ensuite on les étudiera, de la même façon, staccato.

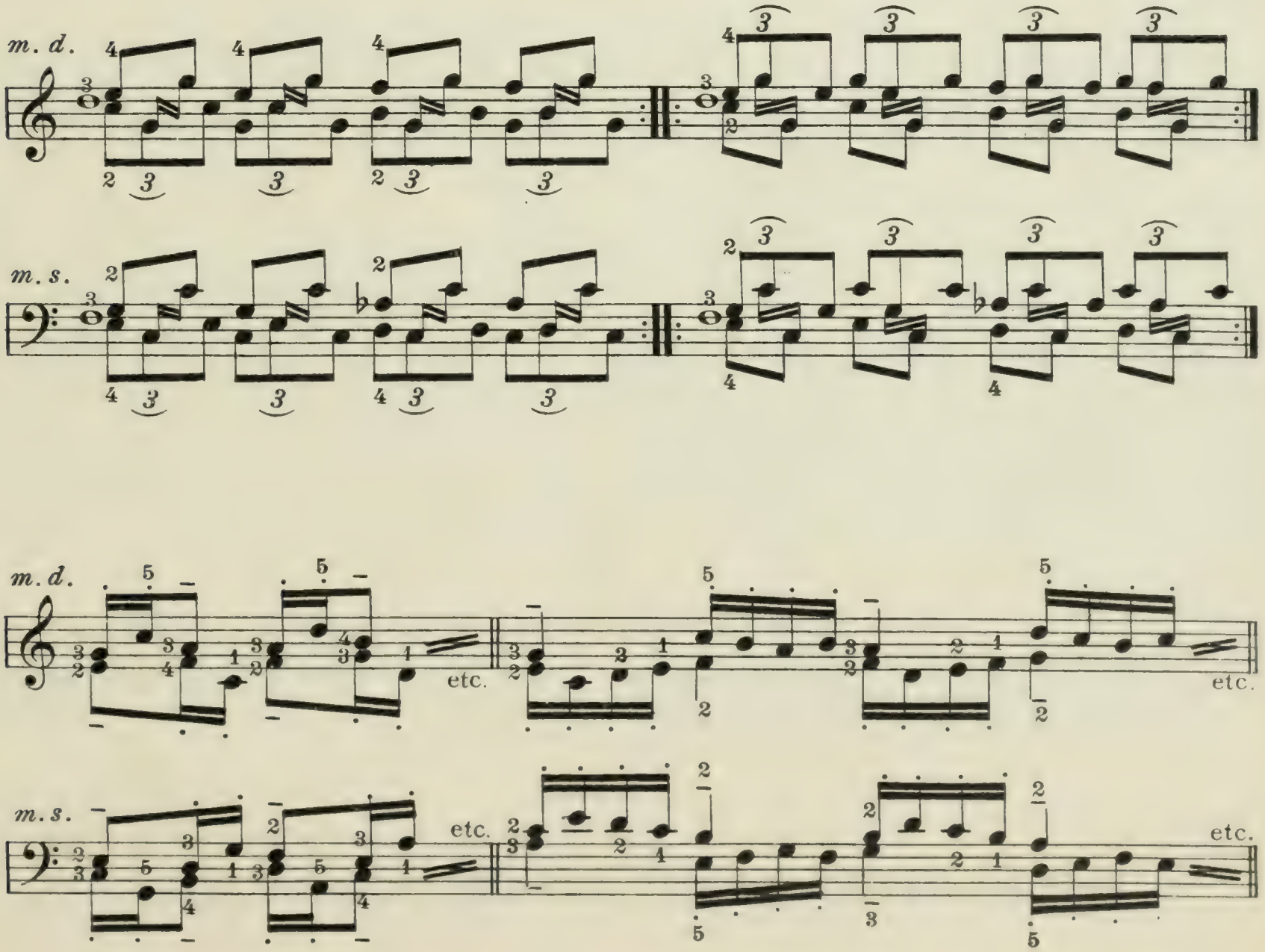
Le second exercice offre une excellente occasion d'obtenir la maîtrise dans le jeu simultané de deux rythmes différents.

Le troisième exercice permet d'affirmer l'exécution, avec une main seule, de notes jouées staccato pendant que la même main soutient une note, c'est-à-dire: garde, enfoncée, une touche. *(A.J.)*

Estos ejercicios son sumamente injeniosos y de excelente efecto. Los dos primeros ejercicios se estudiarán primeramente legato, *seis veces de seguida y aumentando cada vez la velocidad:* Lento-Andante-Moderato-Allegro-Presto: *luego se estudiarán, de la misma manera, staccato.*

El segundo ejercicio ofrece una excelente ocasión de obtener dominio en la ejecución simultánea de dos ritmos diferentes.

El tercer ejercicio desarrolla y asienta la ejecución, con una mano sola, de notas tocadas staccato, mientras la misma mano sostiene una nota, es decir guarda hundida una tecla. (A.J.)




m. d.
m. s.
m. d.
m. s.
etc.
etc.
etc.
etc.

Original exercises, expressly written for this work, by:

Originalübungen, eigens für dieses Werk geschrieben, von:

Exercices originaux, écrits expressément pour cette oeuvre, par:

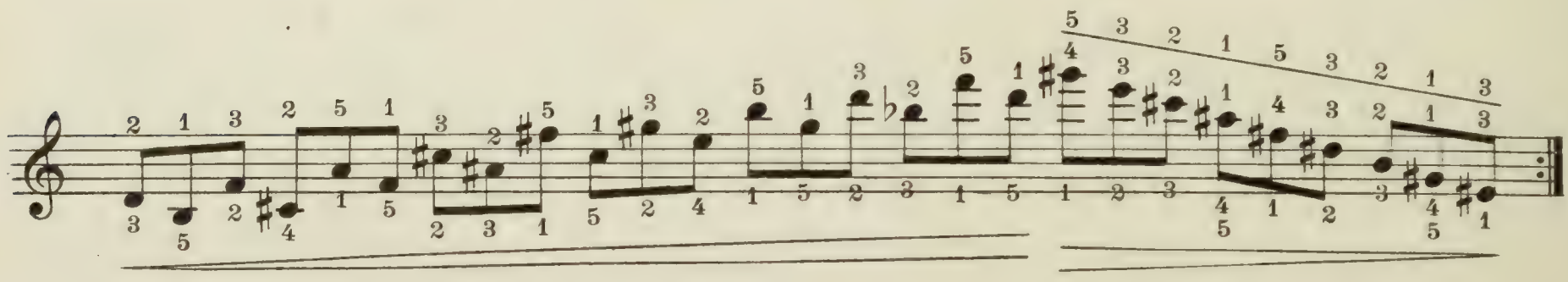
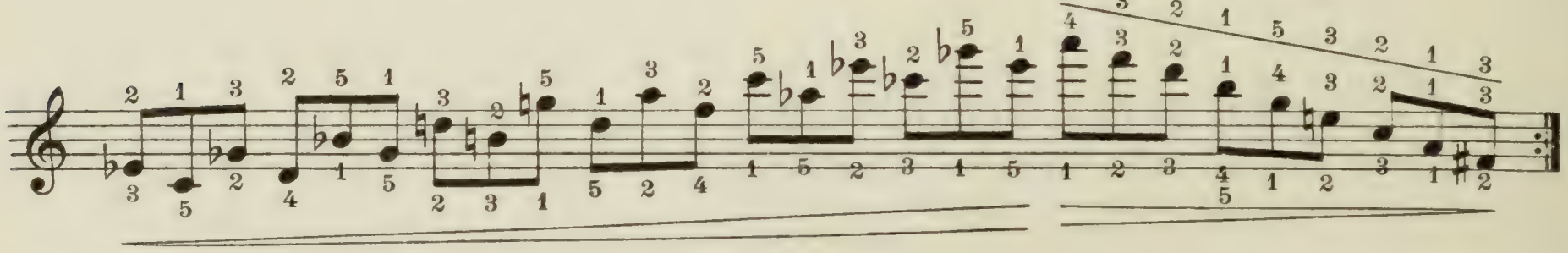
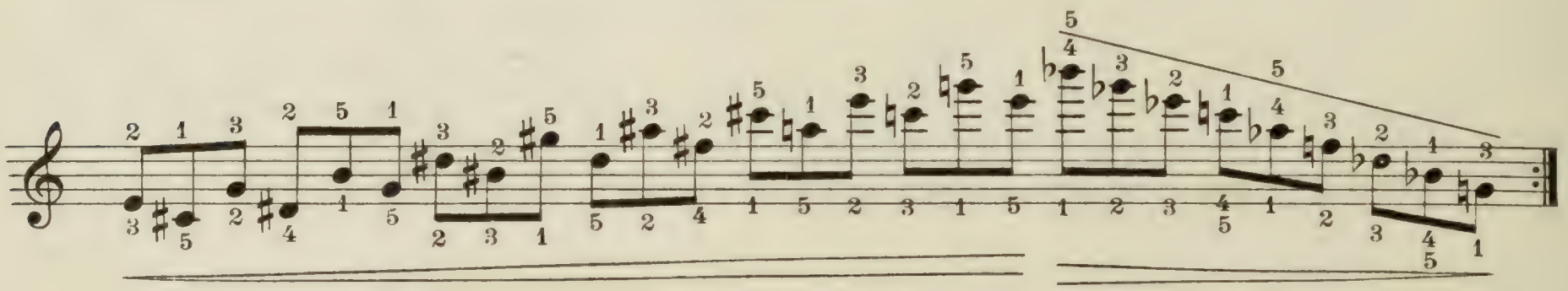
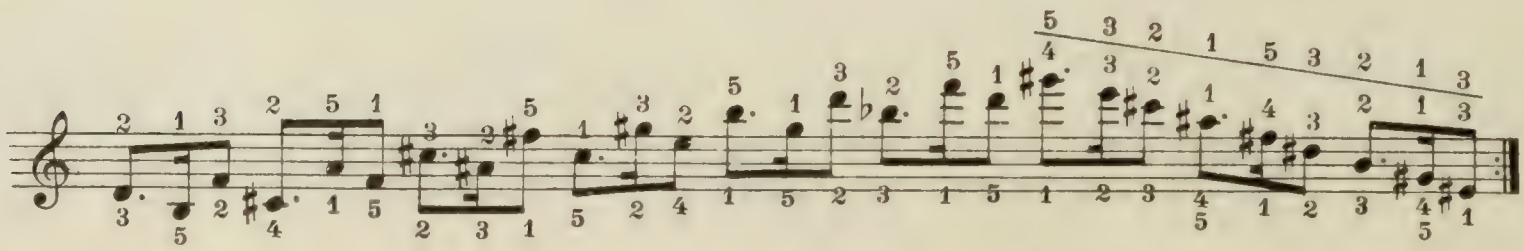
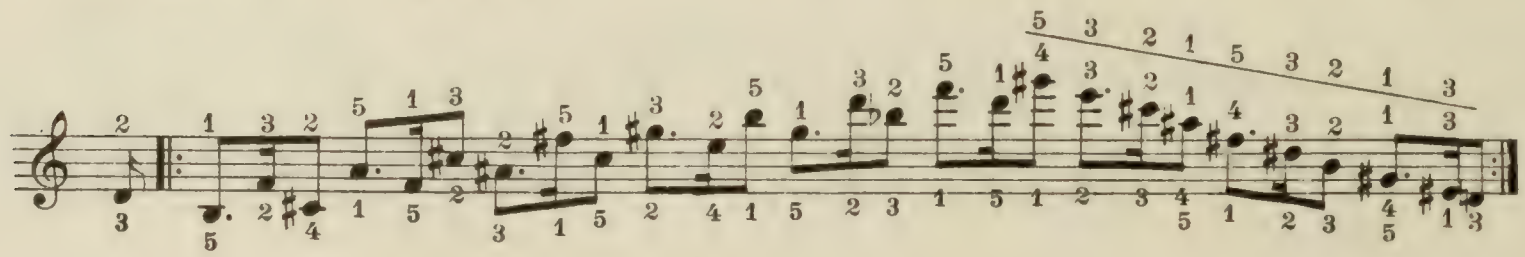
Ejercicios originales, escritos especialmente para esta obra, por:

FERRUCCIO BUSONI

For flexibility of the hands, and accuracy. Play this exercise in each of the three keys *legato*, as marked: < = > and from *Andante* to *Presto*. Then *staccato*, in same manner; then as follows: (A) (B). (A. J.)

Für Biegsamkeit der Hände und Treffsicherheit. Man spiele die Übung in jeder der drei Tonarten legato, so wie sie geschrieben: < = > *von* Andante *bis* Presto. *Später staccato, in gleicher Weise; nachher wie unter* (A) *und* (B). *(A. J.)*

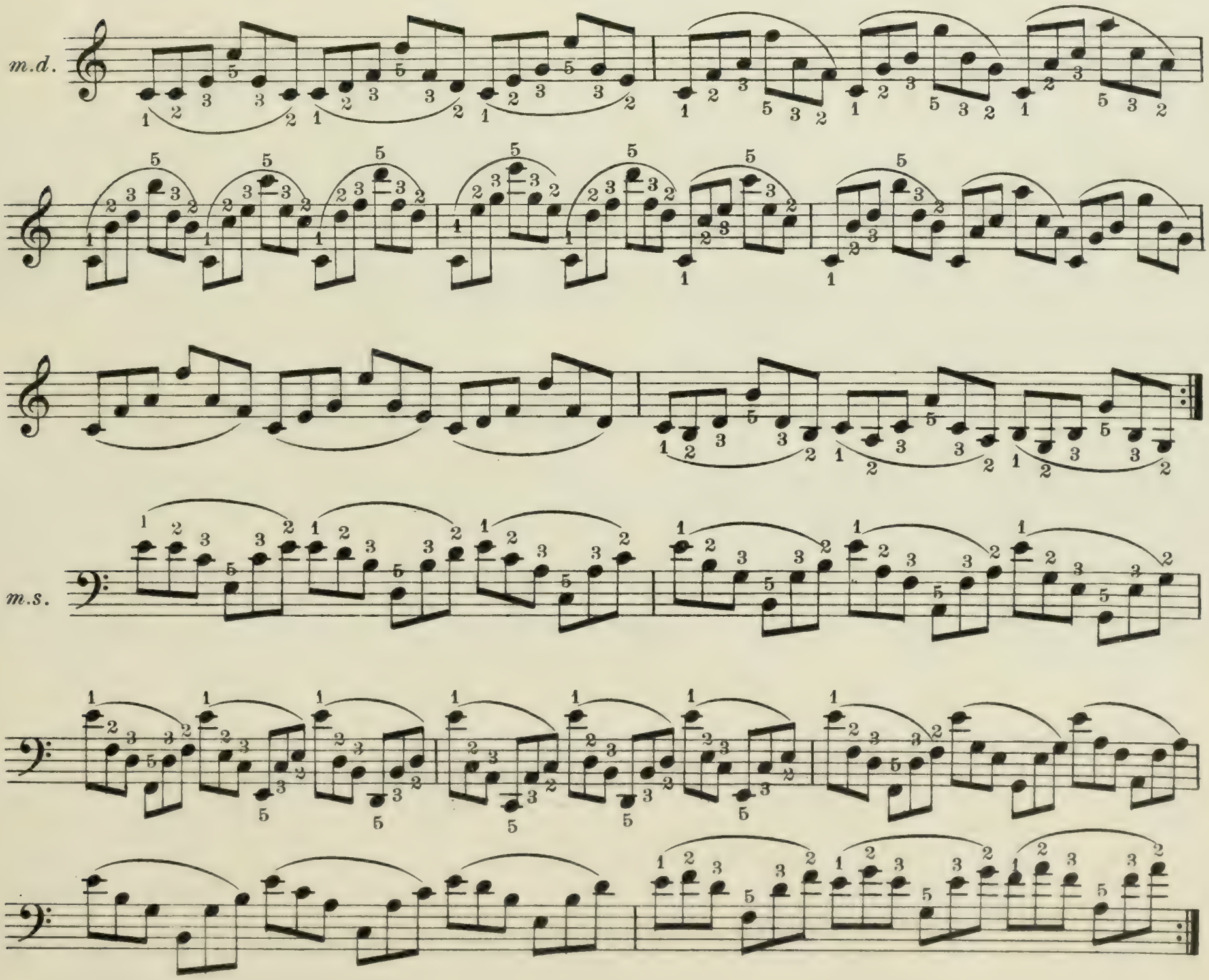
Pour la flexibilité des mains et la justesse. On jouera l'exercice dans chacun des trois tons *légato*, ainsi qu'il est marqué: < = > et dans un mouvement *Andante* jusqu'au *Presto*. Ensuite *staccato*, de la même façon; puis comme suit: (A) (B). (A. J.)

Para la flexibilidad de las manos y certeza técnica. Estúdiese el ejercicio en cada uno de los tres tonos, ligado, así como está indicado: < = > *y de un movimiento* Andante *hasta* Presto. *Luego* staccato, *de la misma manera; luego como sigue* (A) (B). *(A. J.)*

(A)

(B)

A difficult but highly effective exercise productive of many good results: 1. accuracy of the thumbs and of the fifth fingers, that is to say: of the fingers to which, more than the others, technical mistakes are due; 2. the accomplishment of playing wide skips *legato*; 3. a supple, easy action of the forearms. Play first *lento*, then *Andante, Moderato, Allegro.* *(A. J.)*

Eine schwere, aber höchst wirksame Übung, welche viel Gutes hervorbringt: 1. ein sauberes Spiel der Daumen und des fünften Fingers, das heisst der Finger, welche mehr als alle anderen, technische Fehler verursachen. 2. die Erlangung des gebundenen Spiels bei weiten Sprüngen. 3. eine lockere, leichte Spielart der Vorderarme. Man übe zuerst Lento, *dann* Andante, Moderato, Allegro. (A. J.)

Un exercice difficile, mais d'un excellent effet et qui produit plusieurs bons résultats: 1º justesse technique des pouces et des cinquièmes doigts, c'est-à-dire des doigts qui, plus que les autres, sont la cause de fausses notes. 2º l'acquisition du *légato* dans les sauts. 3º une action souple et aisée des avant-bras. Étudiez d'abord *Lento*; ensuite *Andante, Moderato, Allegro. (A. J.)*

Un ejercicio difícil, pero de excelente efecto y que produce varios buenos resultados. 1º certeza técnica de los pulgares y de los quintos dedos, es decir de los dedos que más que los otros son causa de notas falsas. 2º la adquisición del legato *en los saltos. 3º una acción flexible y fácil de los antebrazos. Estúdiese primeramente* Lento; *luego* Andante, Moderato, Allegro. (A. J.)



Original exercises, expressly written for this work, by:

Originalübungen, eigens für dieses Werk geschrieben, von:

Exercices originaux, écrits expressément pour cette oeuvre, par:

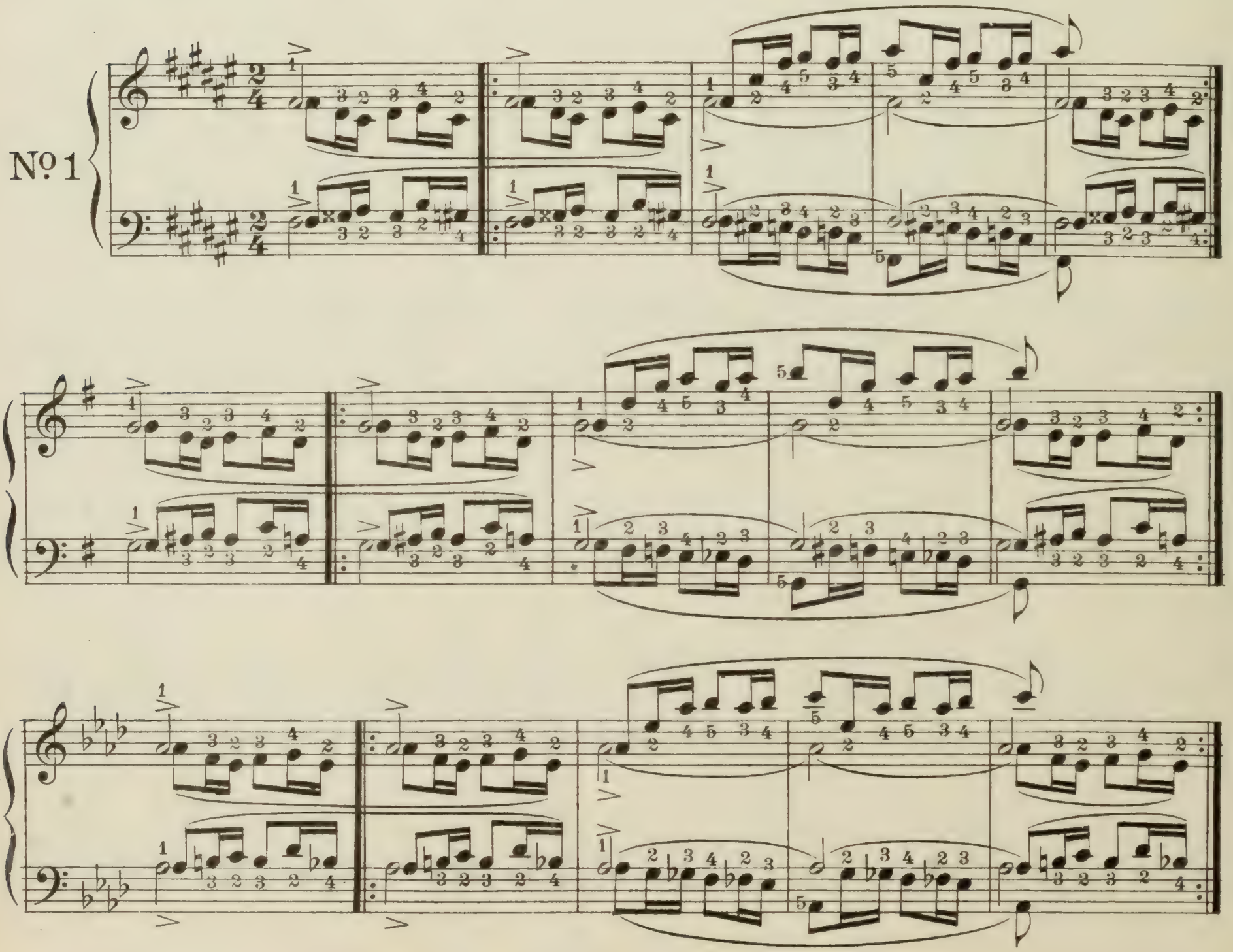
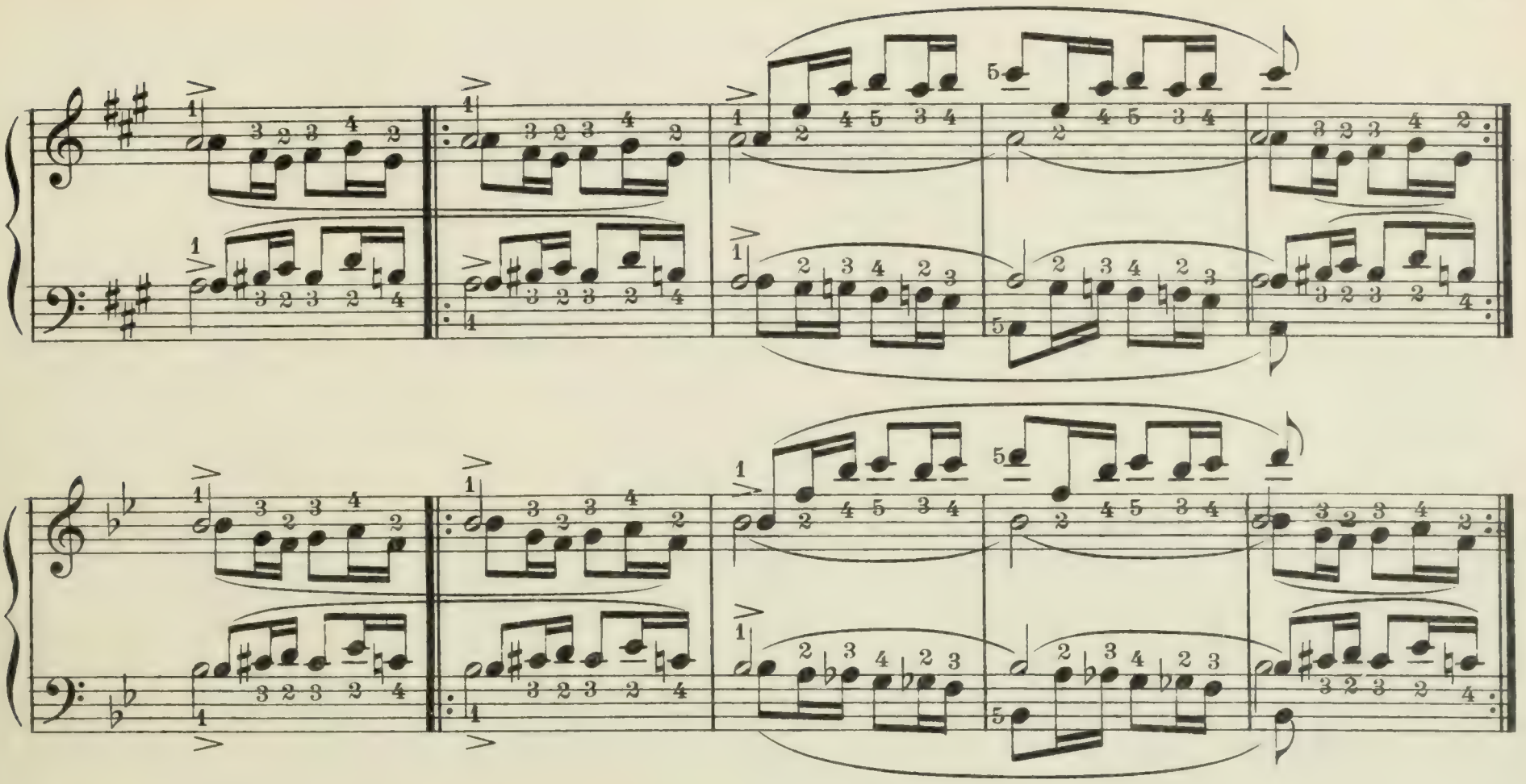
Ejercicios originales, escritos especialmente para esta obra, por:

EMIL von SAUER

For flexibility of the fingers and of the hand. Practise first slowly; then gradually faster until *Allegro* is reached. The first two measures are to be found, as a separate exercise for the thumbs, in the Chapter entitled "Thumbs". Hands unable to reach the interval of a tenth should not strive to hold the f sharp, in measures 4-5 of the exercise, with the thumb of the right hand. (A. J.)

Für Biegsamkeit der Finger und Hände. Man übe zuerst langsam, dann nach und nach schneller, bis Allegro *erreicht wird. Die ersten zwei Takte sind als selbstständige Übung für die Daumen im Kapitel „Daumen" zu finden. Hände, die den Abstand einer Dezime nicht erreichen können, sollten nicht versuchen, das* fis *mit dem Daumen der rechten Hand, im vierten und fünften Takt der Übung, zu halten. (A. J.)*

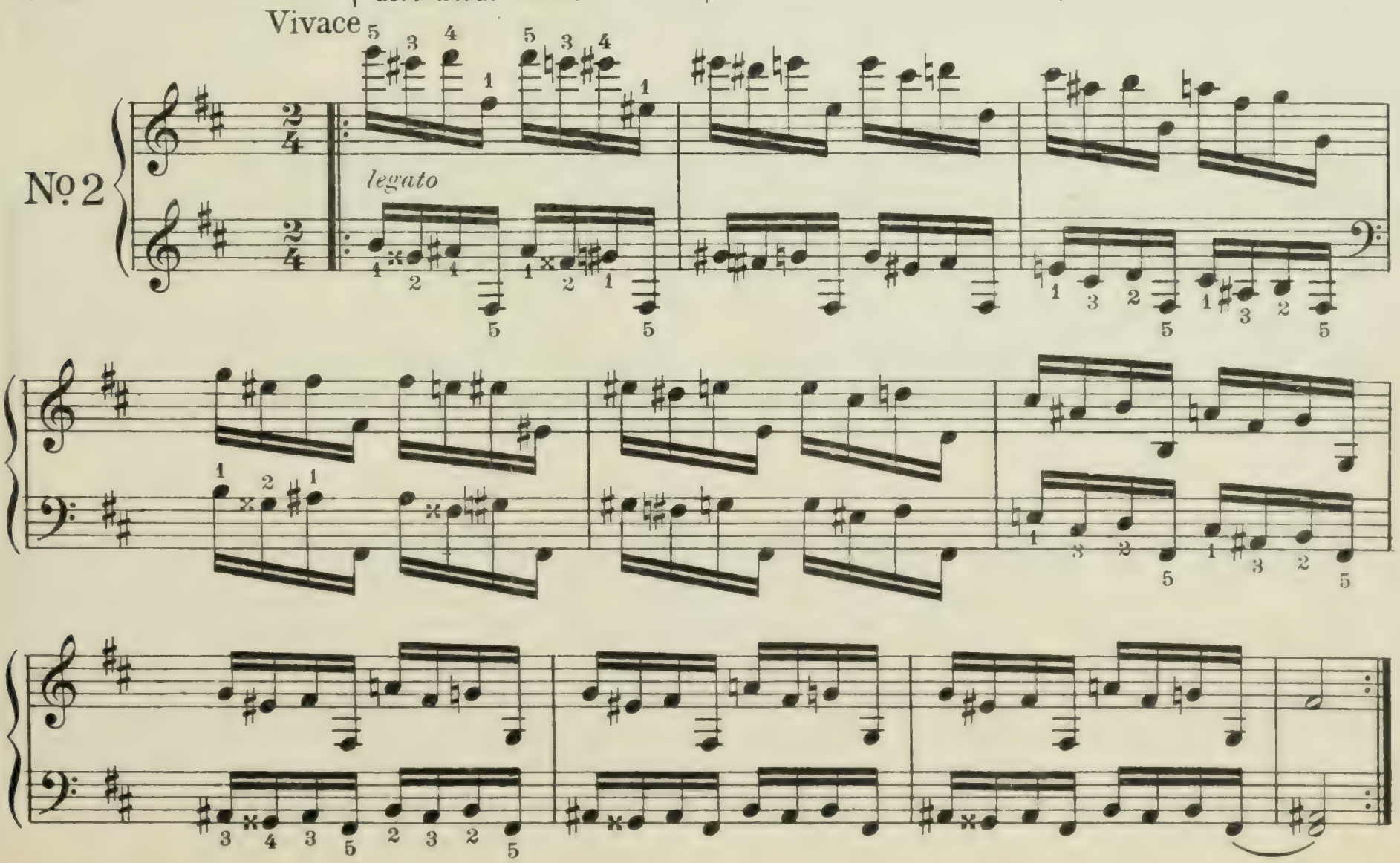
Pour la flexibilité des doigts et de la main. Etudiez d'abord lentement; ensuite graduellement plus vite, jusqu'à un mouvement *Allegro.* Les deux premières mesures se trouvent annotées, comme un exercice séparé pour les pouces, dans le chapitre intitulé "Pouces". Les mains qui ne peuvent atteindre l'intervalle de dixième ne doivent pas s'efforcer de garder, avec le pouce de la main droite, le *fa* ♯ dans les mesures 4-5 de l'exercice. (A. J.)

Para la flexibilidad de los dedos y de la mano. Estúdiese primeramente despacio; luego poco a poco más aprisa, hasta llegar a un movimiento Allegro. *Los dos primeros compases se hallan anotados, como ejercicio separado para los pulgares, en el Capítulo entitulado "Pulgares". Las manos que no pueden alcanzar el intervalo de décima no deben esforzarse en guardar, con el pulgar de la mano derecha, el* fa♯ *en los compases 4-5 del ejercicio. (A. J.)*

These clever and well conceived exercises develop the technical dexterity and strength of the 3rd,4th, and 5th fingers, while increasing the flexibility of the hands through contraction and extension. (A. J.)

Diese sinnreich ausgedachten Übungen entwikkeln die technische Gewandtheit und Kraft des 3ten, 4ten und 5ten Fingers, während die Biegsamkeit der Hände durch Zusammenziehen und Strecken befördert wird. (A. J.)

Ces exercices sont remarquablement bien conçus et développent la dextérité et la force des 3me, 4me, et 5me doigts,et augmentent la flexibilité des mains par la contraction et l'extension. (A. J.)

Estos ejercicios, de una concepcion notablemente buena, desarrollan la destreza y la fuerza del 3er, 4o y 5o dedo y aumentan la flexibilidad de las manos por medio de la contracción y de la extensión. (A. J.)



Legato; poi staccato.- Andante - Moderato - Allegro *(A. J.)*

No. 3

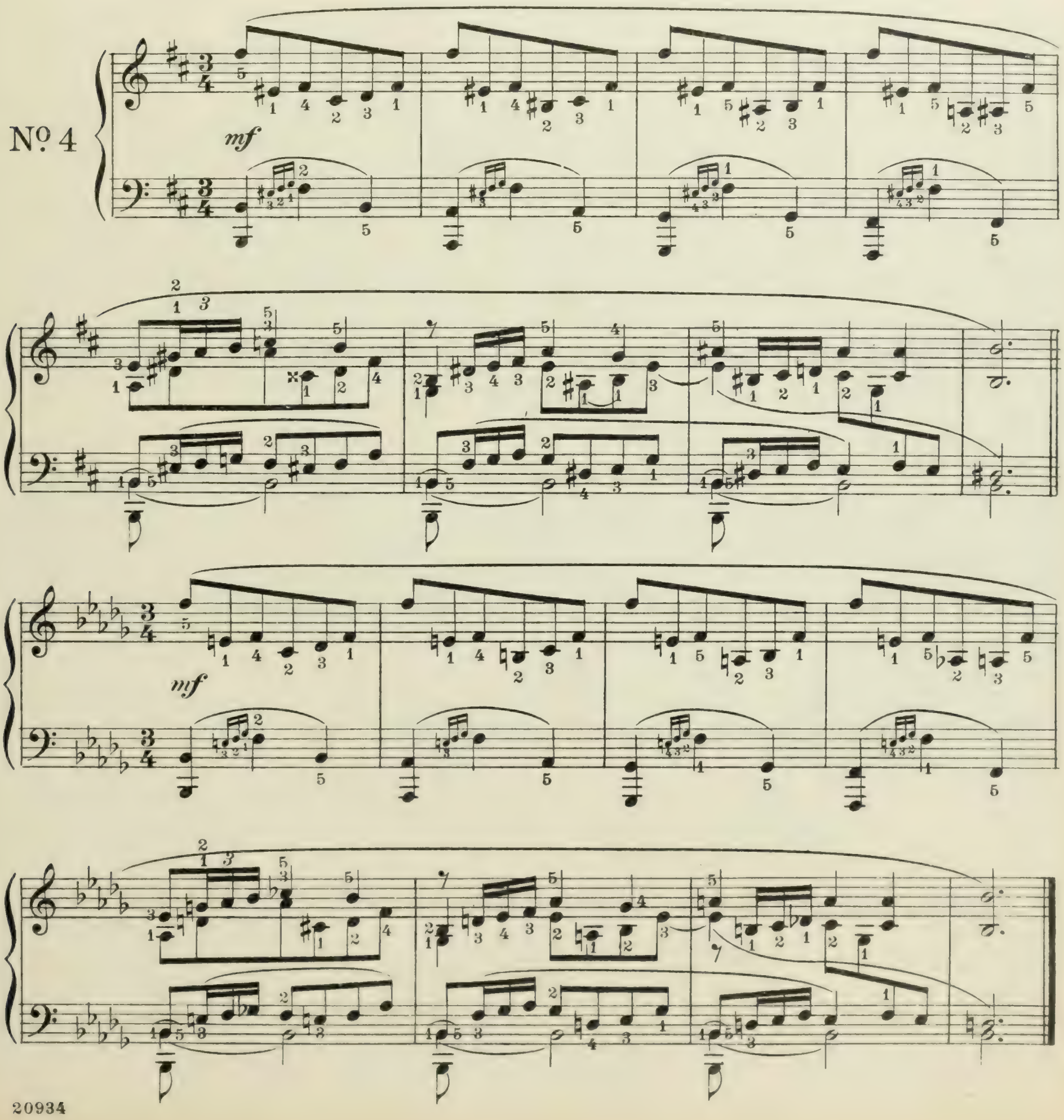
A clever exercise for promoting a clinging beautiful legato, while developing accuracy in both 5th fingers. Practise first quite slowly; then gradually faster, until *Allegro*, but always *mf* and with expression. (A. J.)

Eine geistreich erdachte Übung um ein schönes Legato *zu erlangen, da dabei auch sauberes Spiel in den beiden 5ten Fingern erzielt wird. Man übe zuerst ganz langsam, dann nach und nach schneller, bis* Allegro *erreicht ist, aber immer mf und mit Ausdruck. (A. J.)*

Un excellent exercice pour obtenir un beau *légato*, tout en développant la justesse technique des cinquièmes doigts. Étudiez d'abord très lentement; ensuite graduellement plus vite, jusqu'à un mouvement *Allegro*, mais toujours *mezzo forte* et avec expression. (A. J.)

Un excelente ejercicio para obtener un hermoso legato, *y para desarrollar la justeza técnica de los quintos dedos. Estúdiese primeramente muy despacio; luego poco a poco más aprisa, hasta un movimiento* Allegro, *pero siempre* mezzo forte *y con expresión. (A. J.)*

No. 4



A highly effective and melodious Etude for independence of fingers and suppleness of hands. (A.J.)

Eine höchst wirksame und gesangliche Studie für Unabhängigkeit der Finger und Biegsamkeit der Hände. *(A. J.)*

Une Etude fort effective et mélodieuse pour l'indépendance des doigts et la souplesse des mains. (A.J.)

Un Estudio sumamente efectivo y melodioso para la independencia de los dedos y la soltura de las manos. *(A.J.)*

Nº 5

molto legato

Original exercises, expressly written for this work, by:

Originalübungen eigens für dieses Werk geschrieben, von:

Exercices originaux, écrits expressément pour cette oeuvre, par:

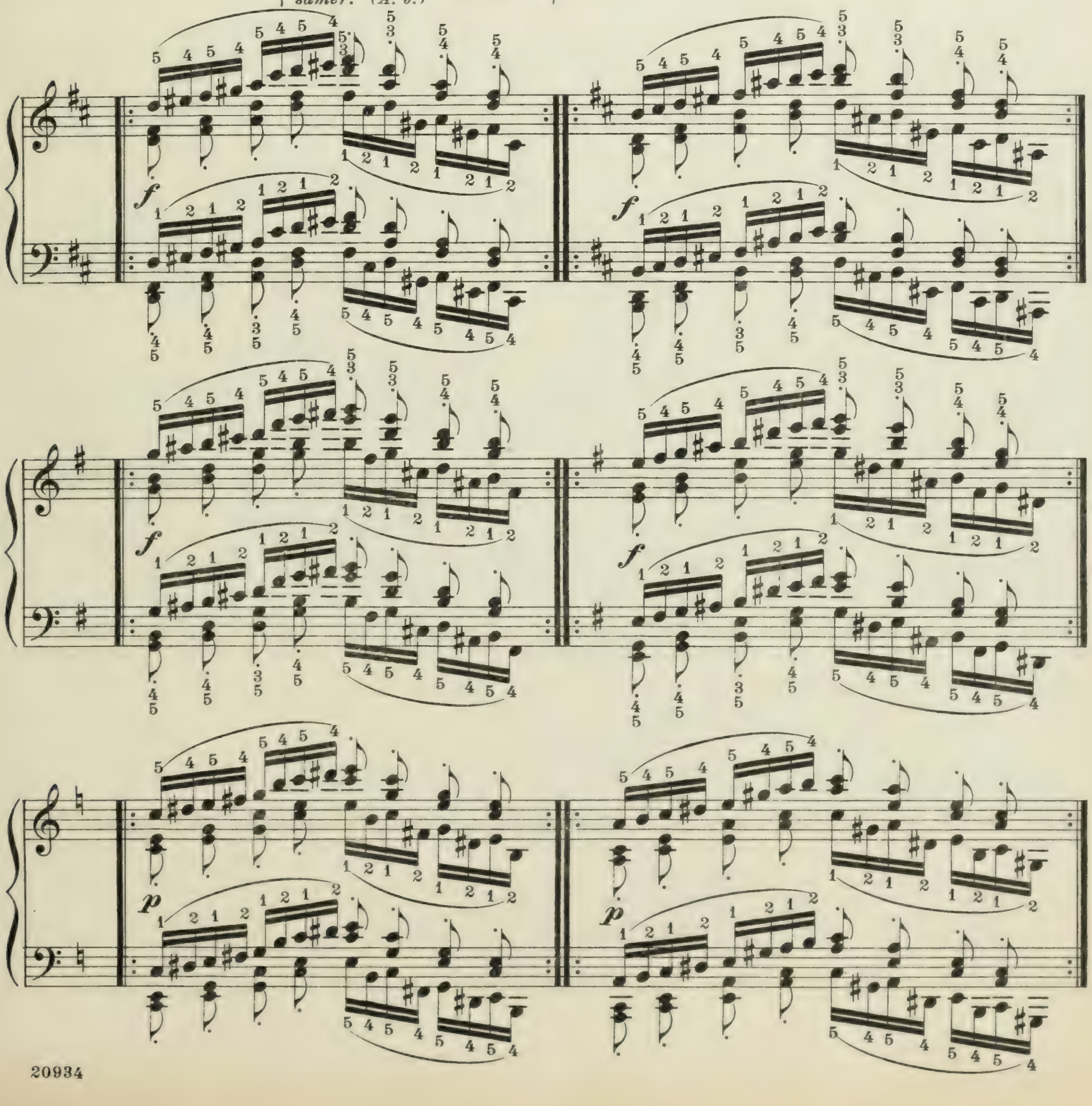
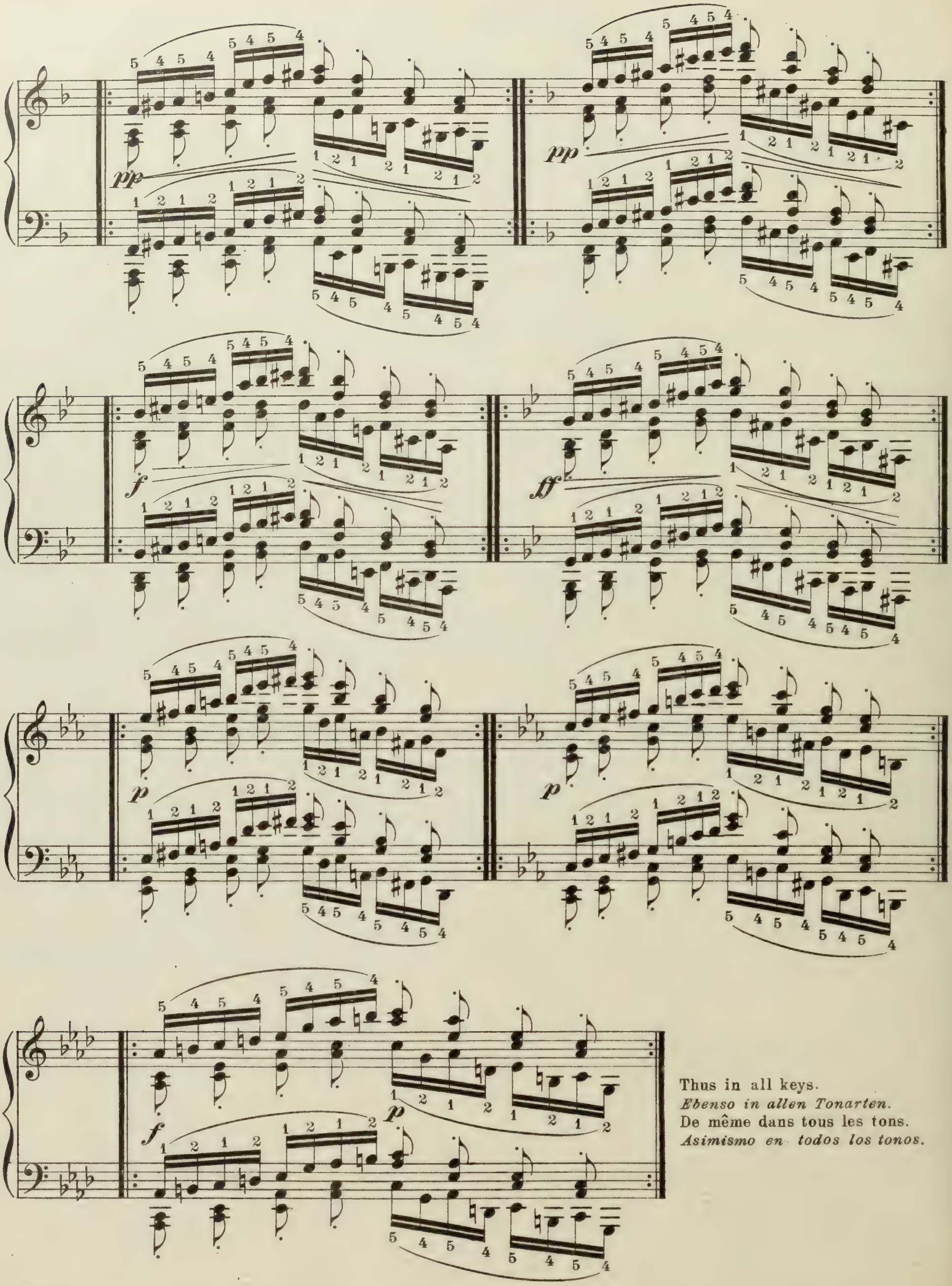
Ejercicios originales, escritos especialmente para esta obra, por:

ARTHUR FRIEDHEIM

The following exercise brings a decided gain in technical proficiency. The 4th and 5th fingers are strengthened, stretched and made more pliant; opportunity is given to gain command over the simultaneous use of the legato and staccato touches; the hands are gently stretched and made more nimble; the wrists become more flexible. (A. J.)

Die folgende Übung fördert einen entschiedenen Gewinn in Bezug auf technische Fertigkeit Der 4te und 5te Finger werden gekräftigt, gestreckt und biegsamer gemacht; es wird dem Übenden Gelegenheit geboten, Herrschaft über den gleichzeitigen Gebrauch des legato und staccato Anschlags zu erlangen; die Hände werden dadurch leicht gestreckt und flincker; die Handgelenke werden biegsamer. (A. J.)

L'exercice suivant conduit à de sérieux progrès techniques. Il fortifie le 4ème et le 5ème doigt, les étire et les rends plus flexibles; il donne les moyens d'obtenir une bonne exécution simultanée du toucher légato et staccato; il étire doucement les mains et les rends plus légères; il augmente aussi la souplesse des poignets. (A. J.)

El ejercicio siguiente permite ganar en habilidad técnica. Estira el 4º y 5º dedo, los fortalece y los hace mas flexibles; da oportunidad para alcanzar el dominio de la ejecucion simultánea del "toucher" legato y staccato; estira suavemente las manos y las hace más ligeras, y aumenta la flexibilidad de las muñecas. (A. J.)

Thus in all keys.
Ebenso in allen Tonarten.
De même dans tous les tons.
Asimismo en todos los tonos.

Original exercises, expressly written for this work, by

Originalübungen, eigens für dieses Werk geschrieben, von

Exercices originaux, écrits expressément cette oeuvre, par

Ejercicios originales, escritos especialmente para esta obra, por

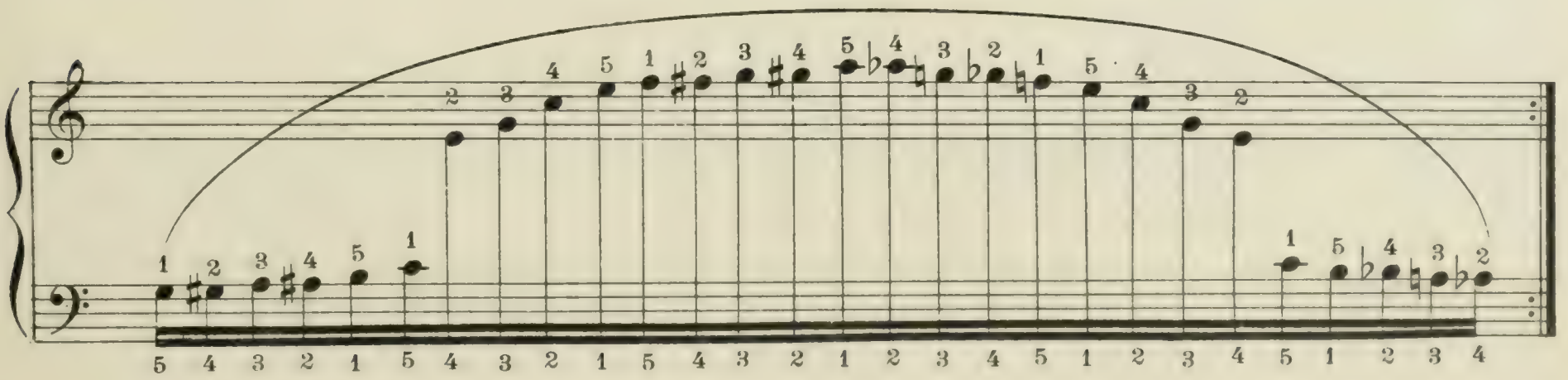
JOSEF LHEVINNE

The object of this virtuoso exercise is to promote by contraction and extension the suppleness and strength of the hands; it is also conducive to the acquisition of a fine legato. To be practised at first moderately fast and not louder than *mf;* then gradually faster in *mp*. The passing of the thumb over the 5th finger and of the 5th finger over the thumb is to be accomplished in a smooth, easy manner as the hand glides over the keyboard. Any tension of the muscles of the forearm is to be avoided. (A. J.)

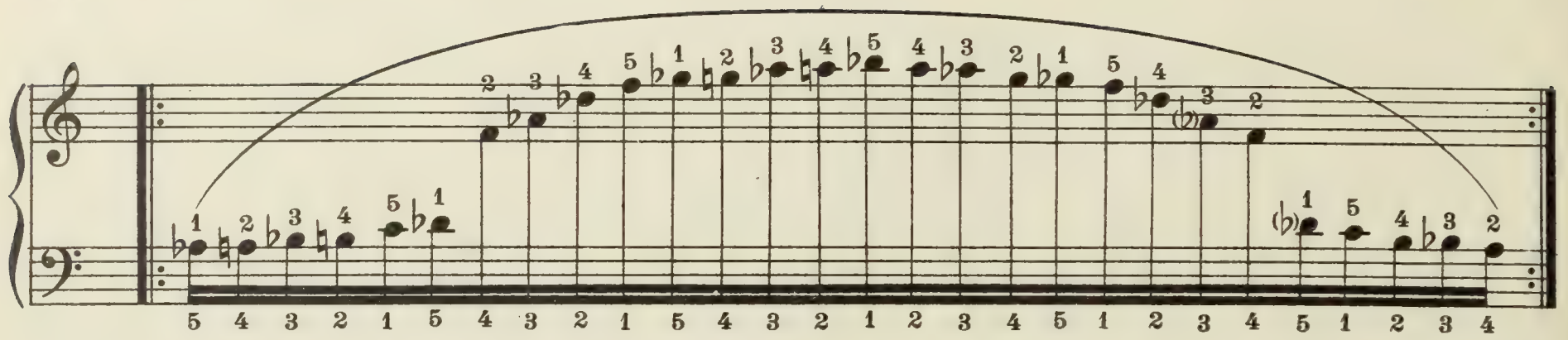
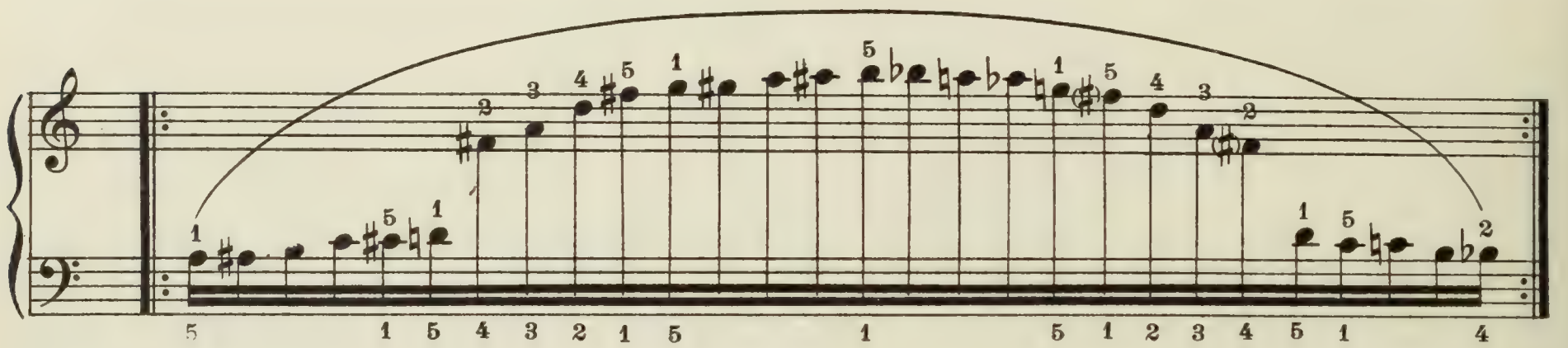
Der Zweck dieser Virtuos Übung besteht darin, die Hände durch Zusammenziehung und Ausdehnung biegsamer zu machen und zu kräftigen; ferner dient sie dazu, sich ein schönes Legato anzueignen. Man übe sie zuerst mässig schnell und nicht lauter als mf; dann allmählig schneller in mp. Das Übersetzen des Daumens über den 5ten Finger und des 5ten Fingers über den Daumen muss auf glatte, leichte Weise geschehen, während die Hand über die Klaviatur dahingleitet. Irgend eine Streckung der Muskeln des Vorderarmes muss vermieden werden. (A. J.)

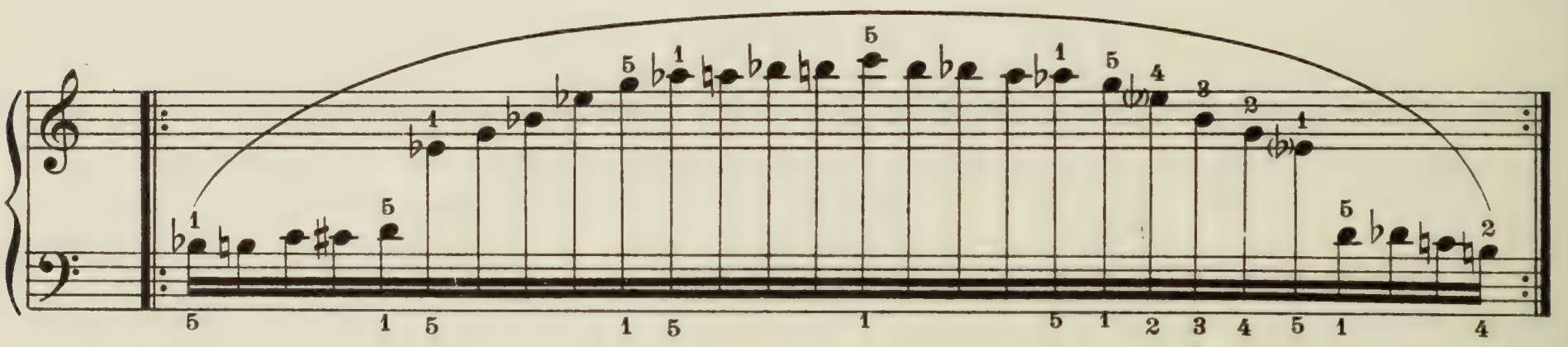
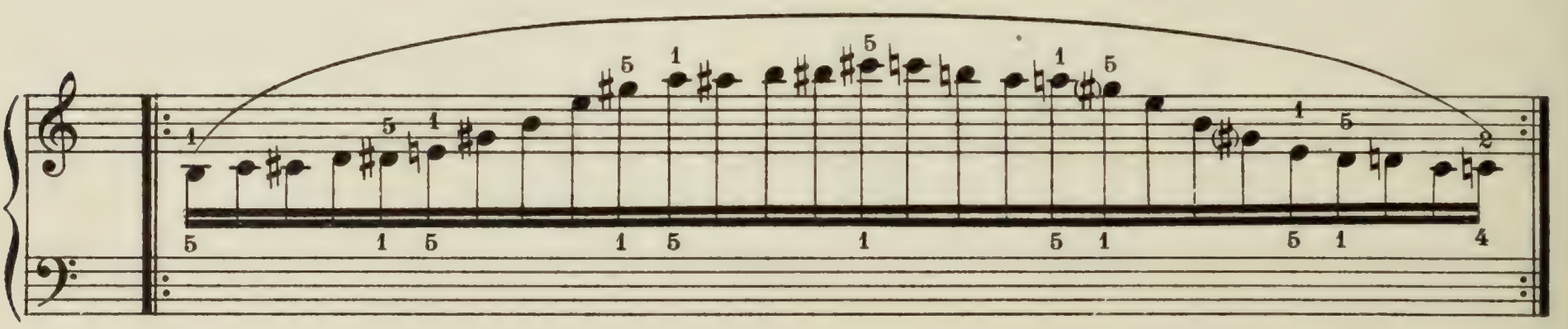
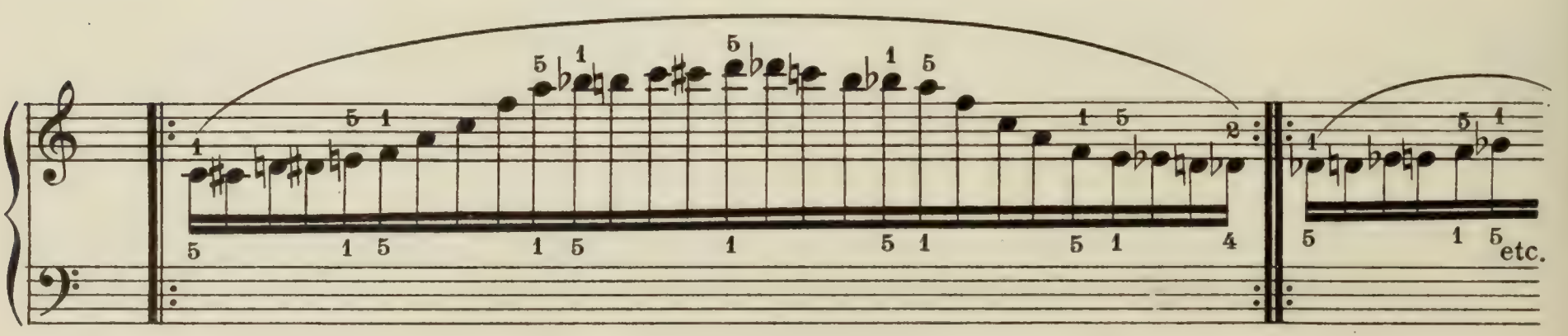
Le but de cet exercice de virtuose est d'encourager la souplesse et la force des mains par leur contraction et leur extension: il conduit aussi a la possession d'un beau légato. A étudier d'abord dans un mouvement modéré et pas plus fort que *mf:* ensuite de plus en plus vite en *mp*. Le passage du pouce par dessus le cinquième doigt et du cinquième doigt par dessus le pouce doit s'effectuer d'une façon égale et facile tandis que la main se meut sur le clavier. Il faut éviter toute tension des muscles de l'avant-bras. (A. J.)

El objeto de este ejercicio "virtuoso" es obtener flexibilidad y fuerza en las manos por medio de la contracción y la extensión. Estúdiese primero en un tiempo moderado y con no más fuerza que mf; después gradualmente más aprisa y mp. El paso del pulgar por encima del quinto dedo y del quinto por encima del pulgar debe hacerse de una manera suave y fácil a la par que la mano se mueve sobre el teclado: Evítase tensión de los músculos del antebrazo. (A. J.)



m. s. ottava bassa

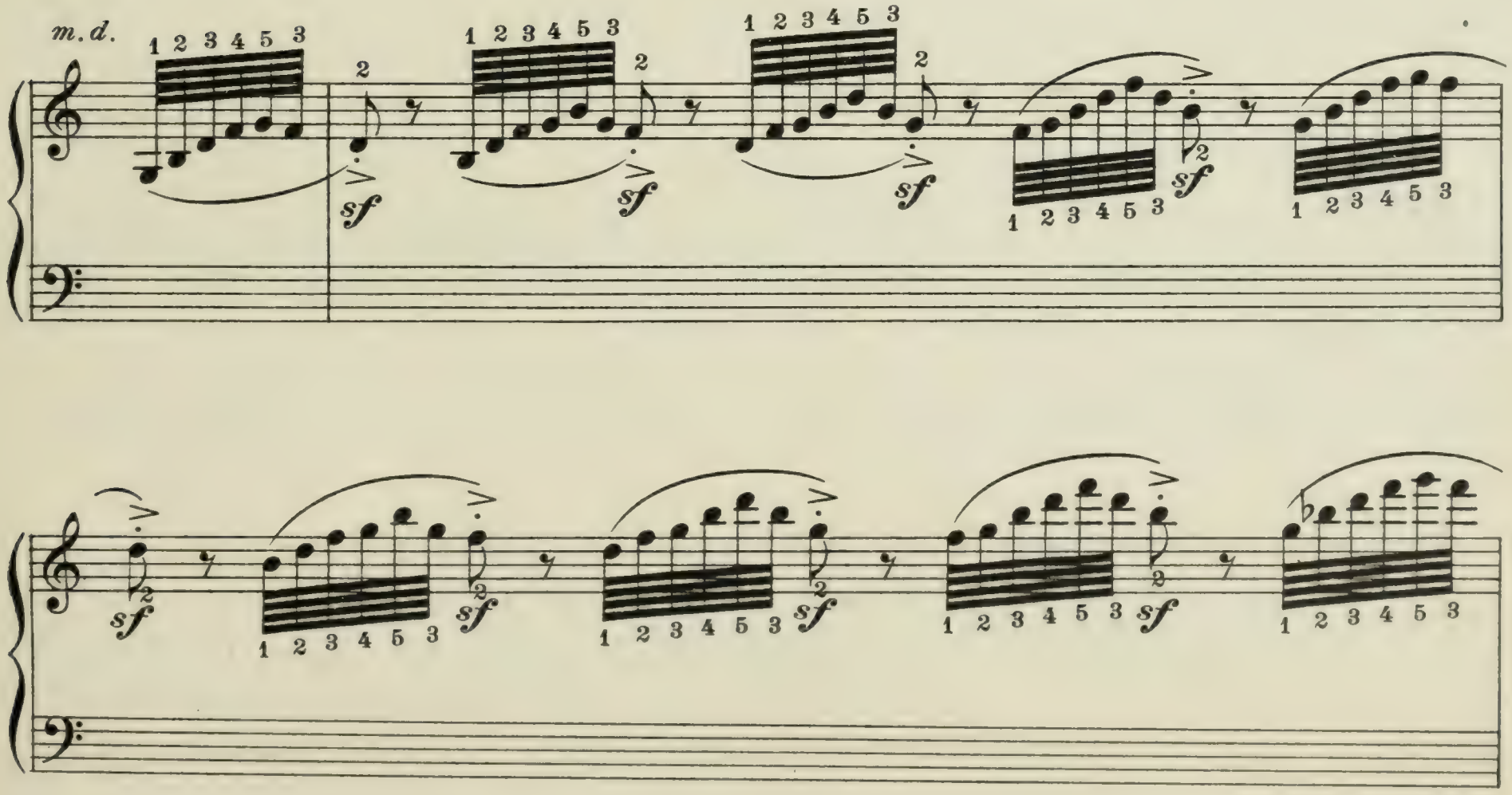
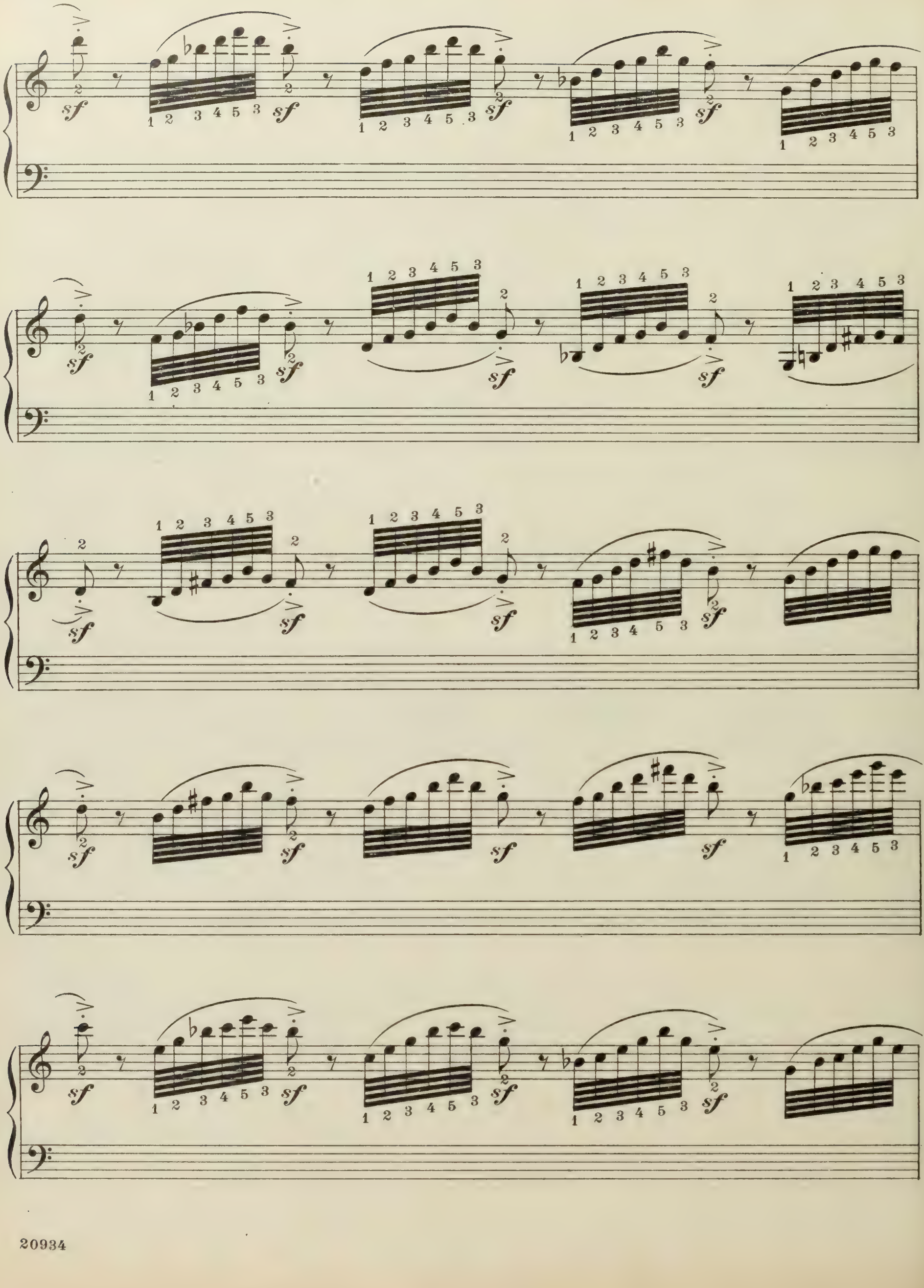
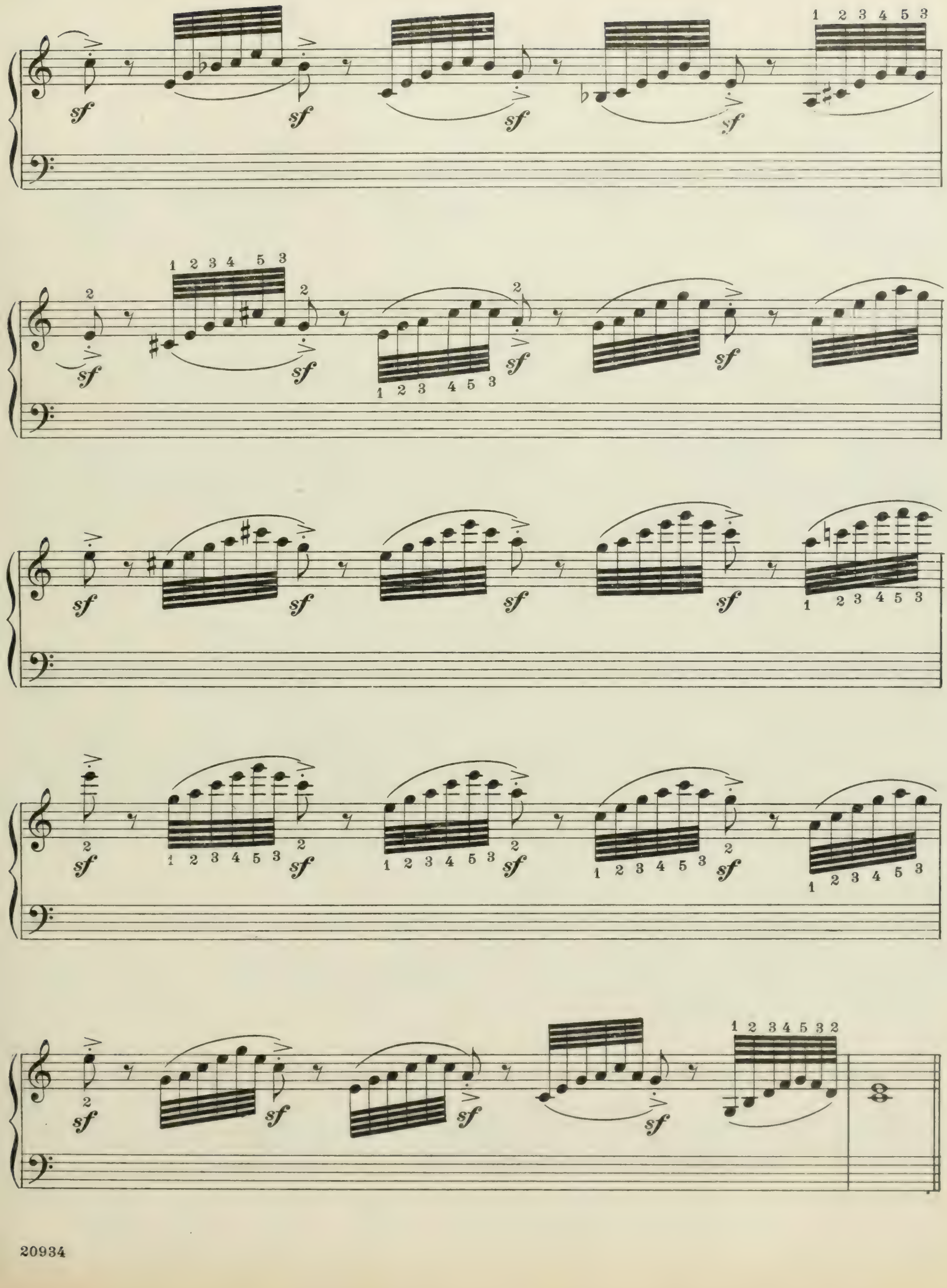

5 4 3 2 1 5 4 3 2 1 5 4 3 2 1 2 3 4 5 1 2 3 4 5 1 2 3 4

5 1 5 4 3 2 1 5 1 5 1 2 3 4 5 1 4


5 1 5 1 5 1 5 1 2 3 4 5 1 4

5 1 5 1 5 1 5 1 4

5 1 5 1 5 1 5 1 4
5 1 5 etc.

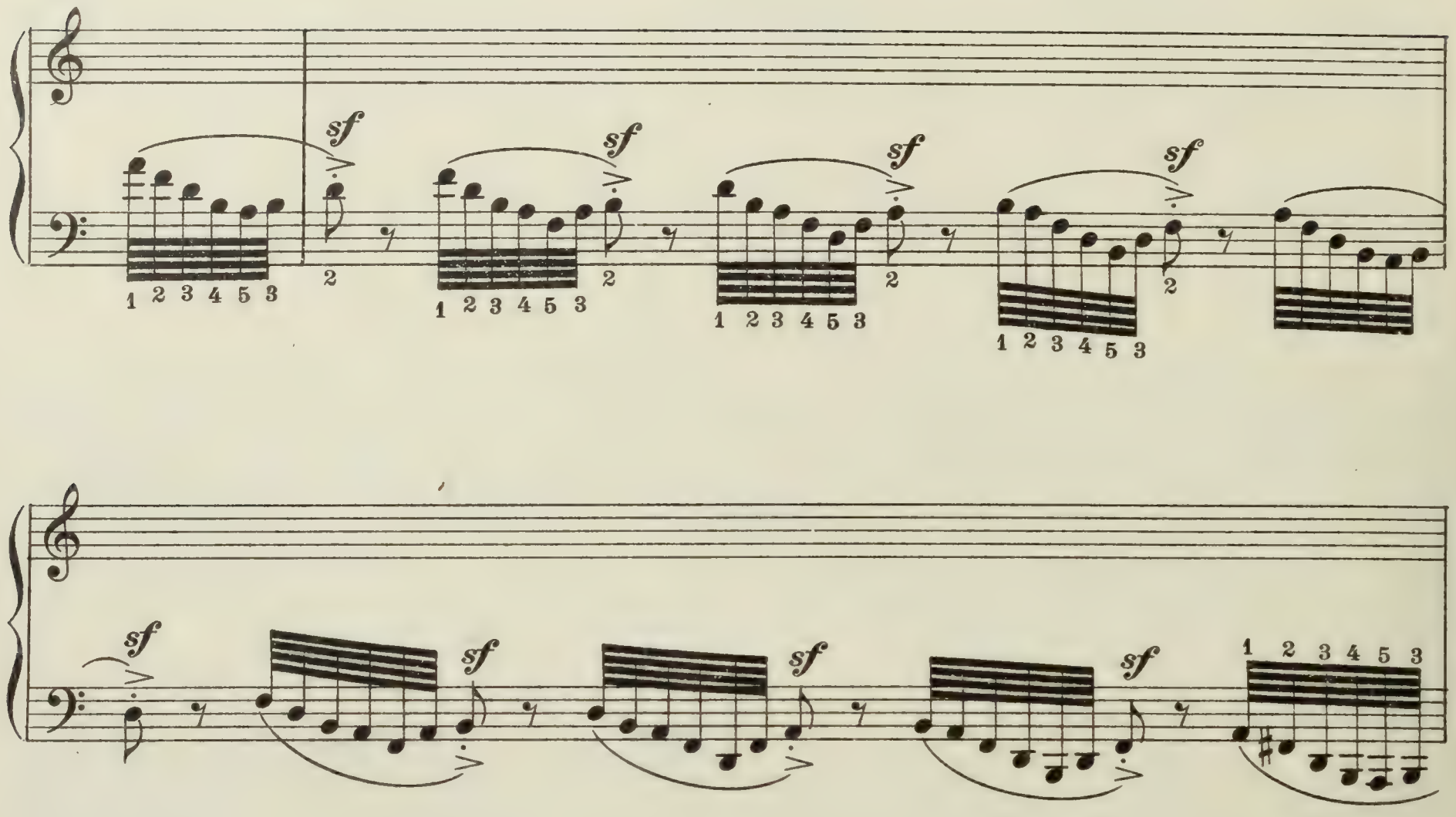
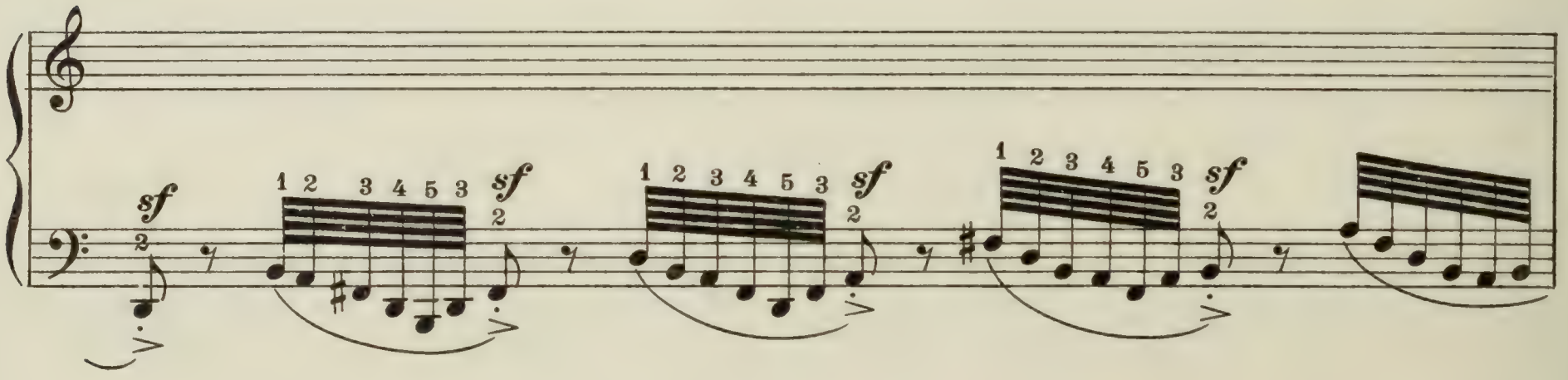
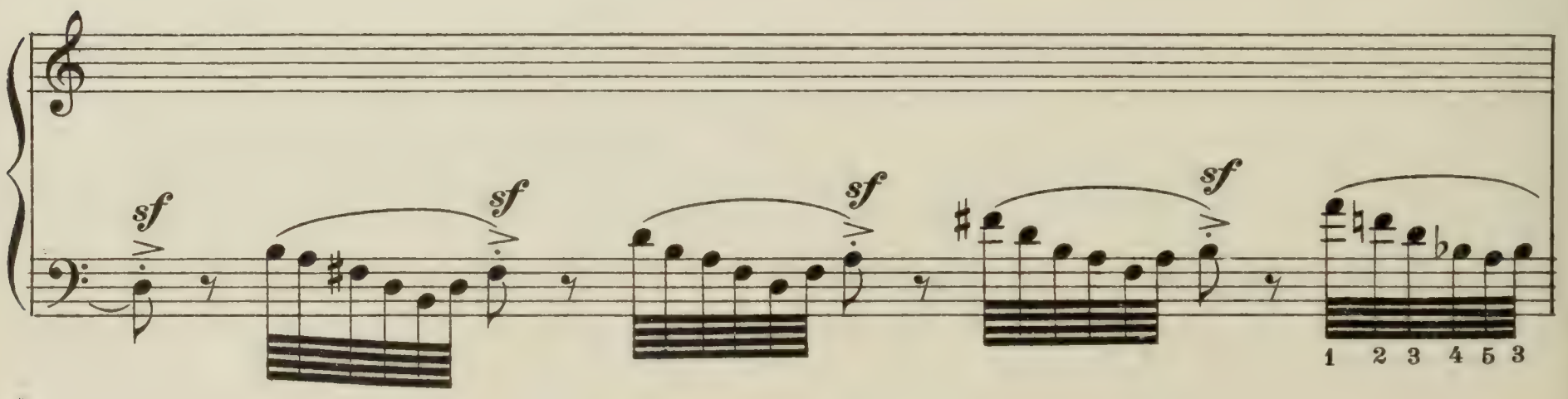
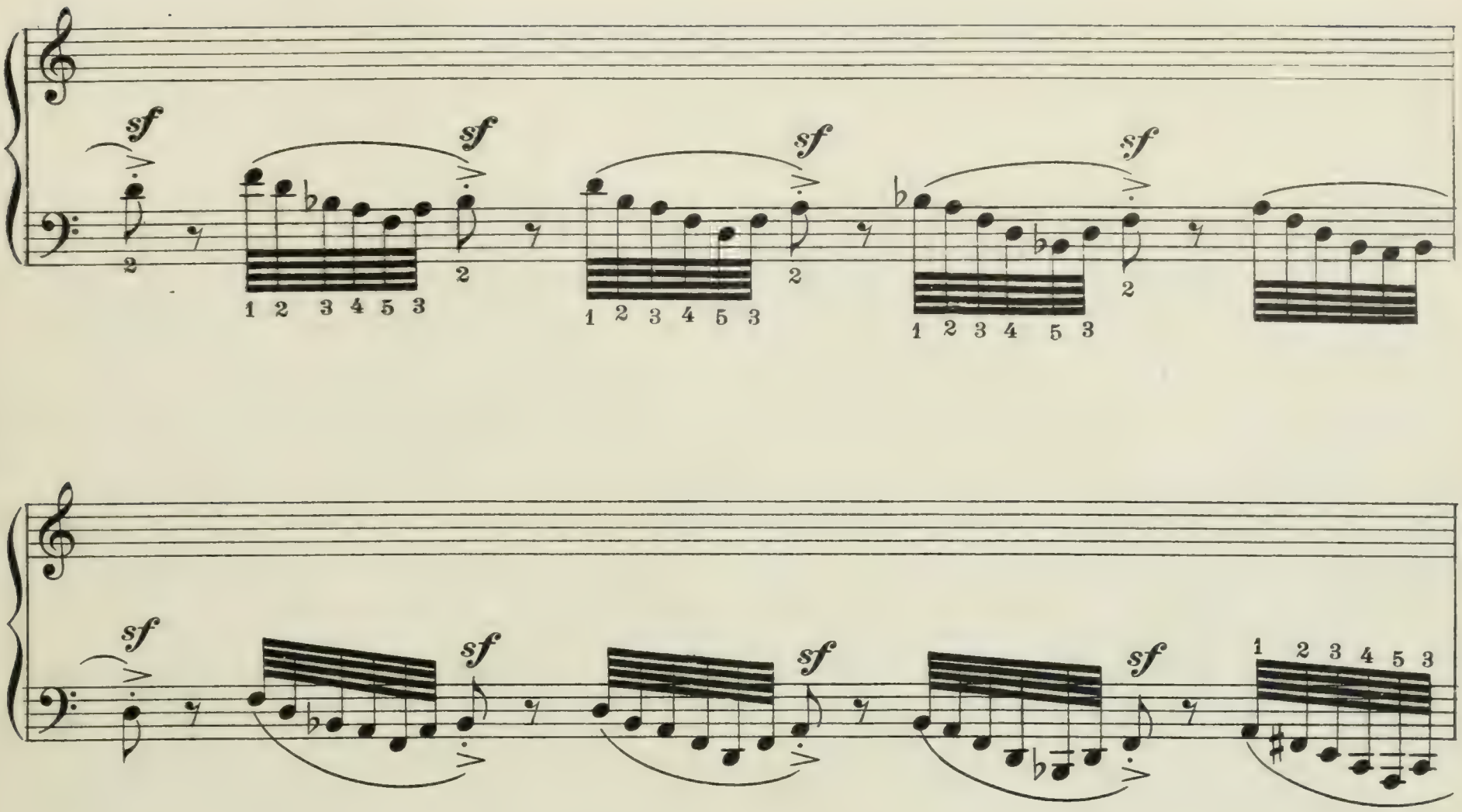
This effective exercise develops the strength of the tips of the fingers and thereby helps to obtain the so-called "jeu perlé" ("pearliness of touch") To be played rapidly, with a crisp, firm touch. On every 8th note a strong accent is to be given by means of a swift, upward motion of the finger, hand and forearm. (A. J.)

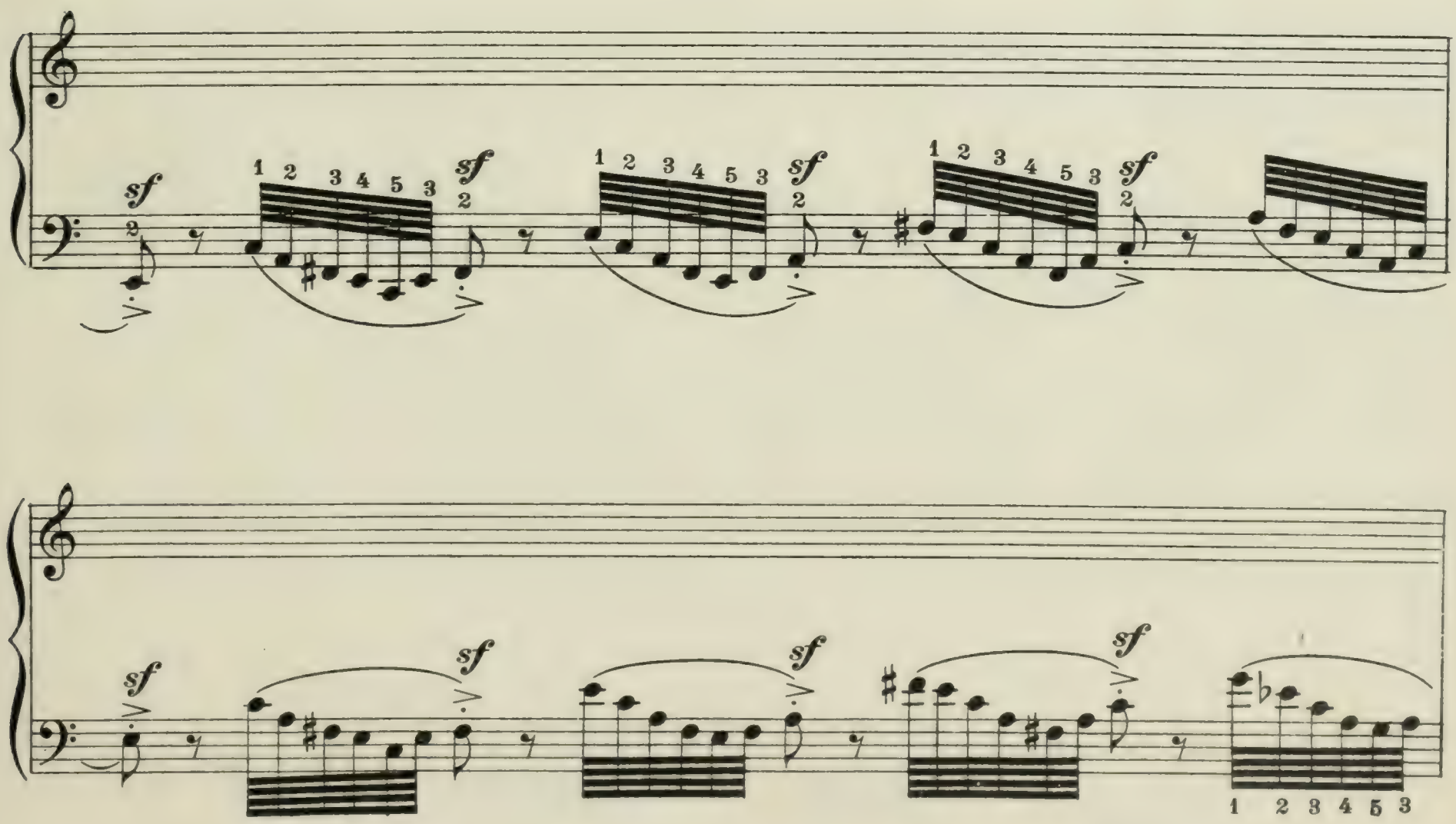
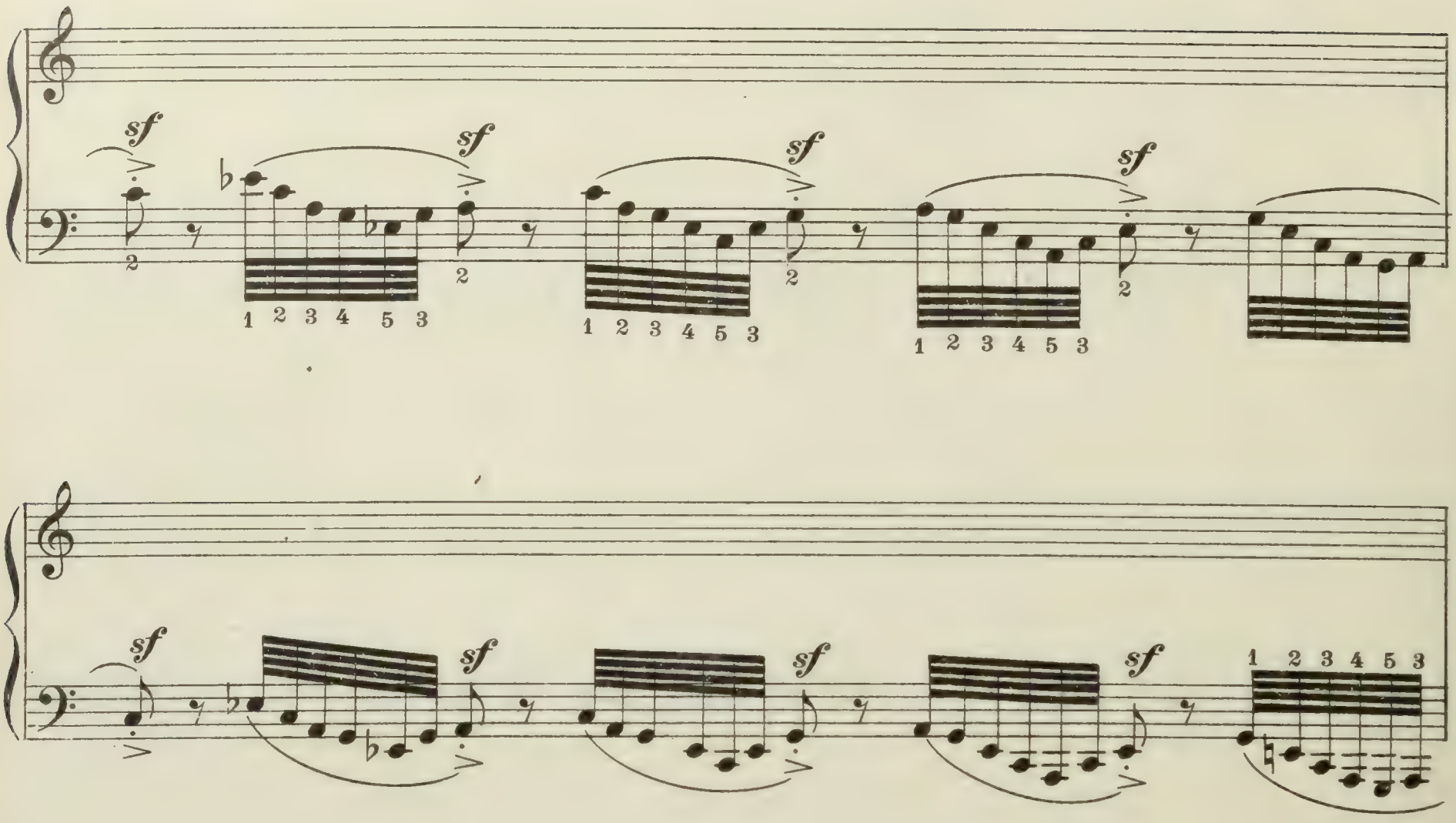
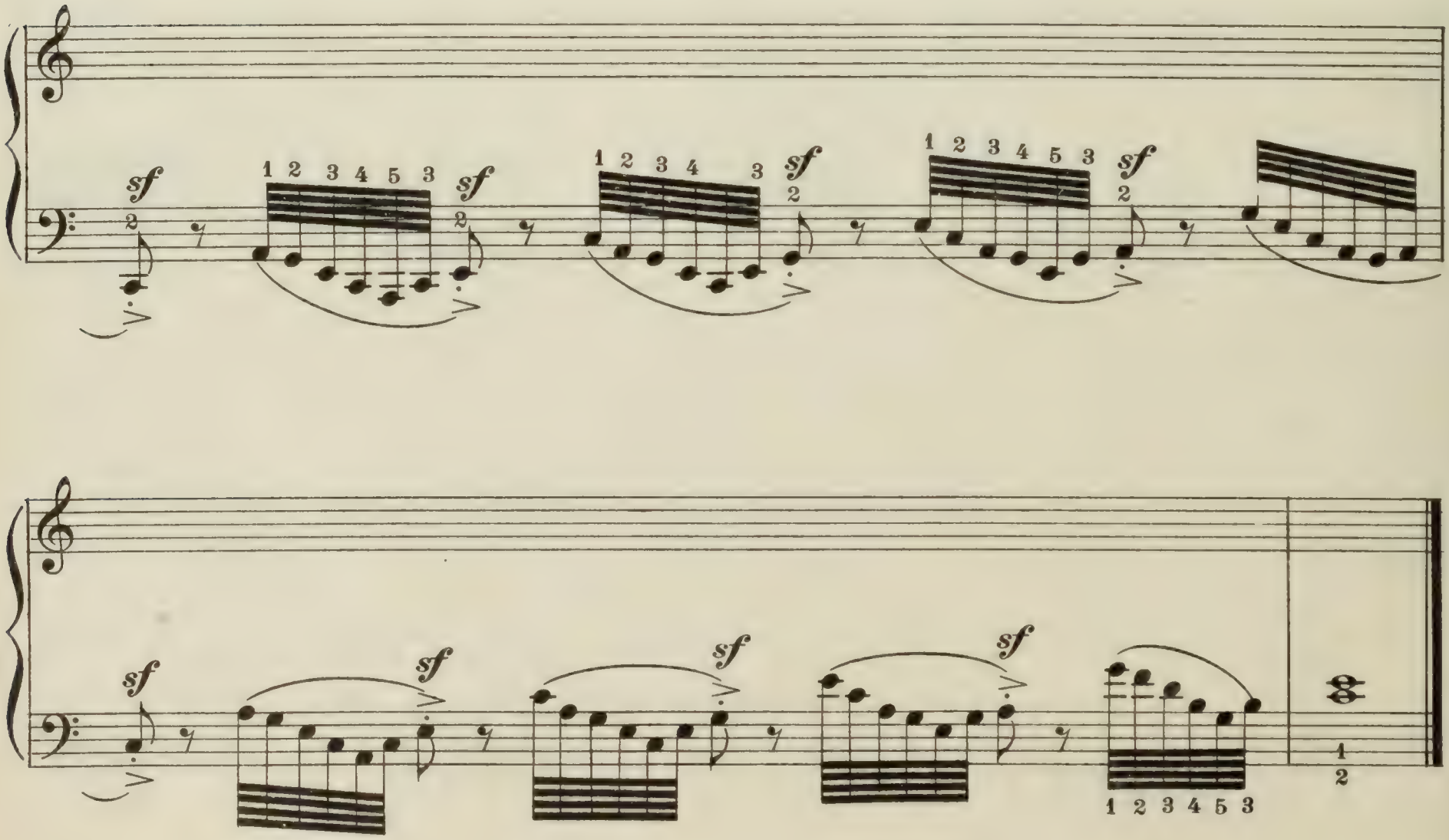
Diese wirkungsvolle Übung macht die Fingerspitzen kräftig und verhilft dem Übenden dazu, sich das sogenannte "jeu perlé" (den "perlenden" Anschlag) anzueignen. Sie sollte schnell mit einem frischen, festen Anschlag gespielt werden. Bei jeder Achtelnote muss man kräftig anschlagen, und zwar vermittelst einer schnellen, aufwärts gehenden Bewegung des Fingers, der Hand und des Armes. (A. J.)

Cet exercice efficace développe la force du bout des doigts et par cela même aide à obtenir le "jeu perlé." A jouer rapidement, avec un toucher mordant et ferme. On donnera un fort accent sur chaque croche au moyen d'un mouvement ascendant du doigt, de la main et de l'avant-bras. (A. J.)

Este valioso ejercicio desarrolla la fuerza de la punta de los dedos y asimismo ayuda a obtener el "jeu perlé" (juego aperlado) Ejecútese con rapidez, con un "toucher" recio y firme. Déje un fuerte acento a cada corchea, por medio de un rápido movimiento ascendente del dedo, de la mano y del antebrazo. (A. J.)



sf
1 2 3 4 5 3
2
1 2 3 4 5 3

m. s.



sf
1 2 3 4 5 3
2

sf
1 2 3 4 5 3
2

sf
1 2 3 4 5 3
2

sf
1 2 3 4 5 3
2

Original exercises, expressly written for this work, by

Originalübungen, eigens für dieses Werk geschrieben, von

Exercices originaux, écrits expressément pour cette oeuvre par:

Ejercicios originales, escritos especialmente para esta obra, por

IGNAZ FRIEDMAN

These exercises require more care in their execution and are productive of more technical results than may appear at first glance. Left hand is ever apt to play with a weaker, less resonant singing tone than right hand. Care must be given that both hands alternate with absolute evenness of touch and tone. This alternation is to be accomplished with ease, even with abandon, the hands being lifted from the keyboard at the same height; thereby "unconscious" technical accuracy is encouraged. The accents are to be given by either hand with the same firmness and equality of tone. When greater speed is attempted the clarity and "pearliness" of touch must be preserved. Practise *pp-p-mf-f* and also

(A.J.)

Diese Übungen erfordern mehr Vorsicht beim Spielen und sind nutzbringender als es auf dem ersten Blick erscheinen mag. Die linke Hand ist immer dazu geneigt, mit einem schwächeren, weniger widerhallenden oder singenden Anschlag zu spielen als die rechte Hand. Man muss sorgfältig darauf achten, dass beide Hände sich mit absoluter Gleichheit in Bezug auf Anschlag und Ton ablösen. Der Wechsel in den Händen muss mit Leichtigkeit, ja sogar mit Gelassenheit stattfinden, indem man die Hände von der Klaviatur gleich hoch aufhebt; dadurch wird "unbewusste" technische Akkuratesse entwickelt. Beide Hände müssen die Akzente mit demselben festen Anschlag und Gleichheit im Tone hervorbringen. Bei grösserer Schnelligkeit sollte man durchaus die Klarheit und das "Perlengleiche" des Anschlags beibehalten. Man übe pp-p-mf-f und auch

(A. J.)

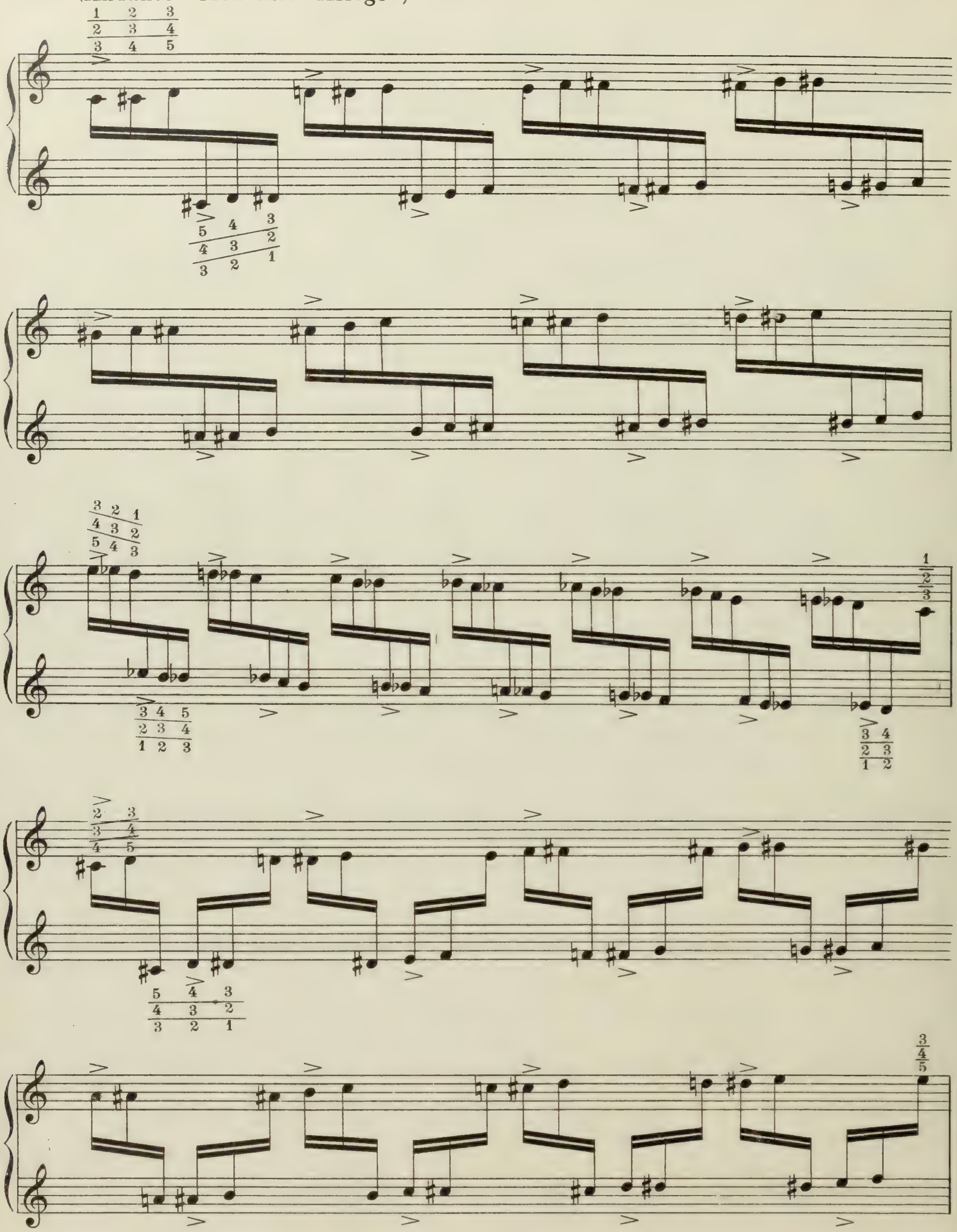
Les exercices suivants nécessitent plus de soin dans l'exécution et ils produisent de meilleurs résultats au point de vue technique qu'on ne pourrait le croire tout d'abord. La main gauche a toujours tendance à jouer avec un ton chantant plus faible et moins résonnant que la main droite. Il faut avoir soin que les deux mains alternent avec une parfaite égalité de toucher et de son. Cette alternance doit être accomplie avec aisance, même avec laisser-aller, les mains devant se lever à la même hauteur audessus du clavier; par là, on arrive à la sûreté technique "inconsciente". Les deux mains doivent donner les accents avec la même fermeté et la même égalité de son. Lorsque l'on essaye une plus grande vitesse, il faut conserver la clareté et le "perlé" du toucher. A étudier *pp-p-mf-f* et aussi

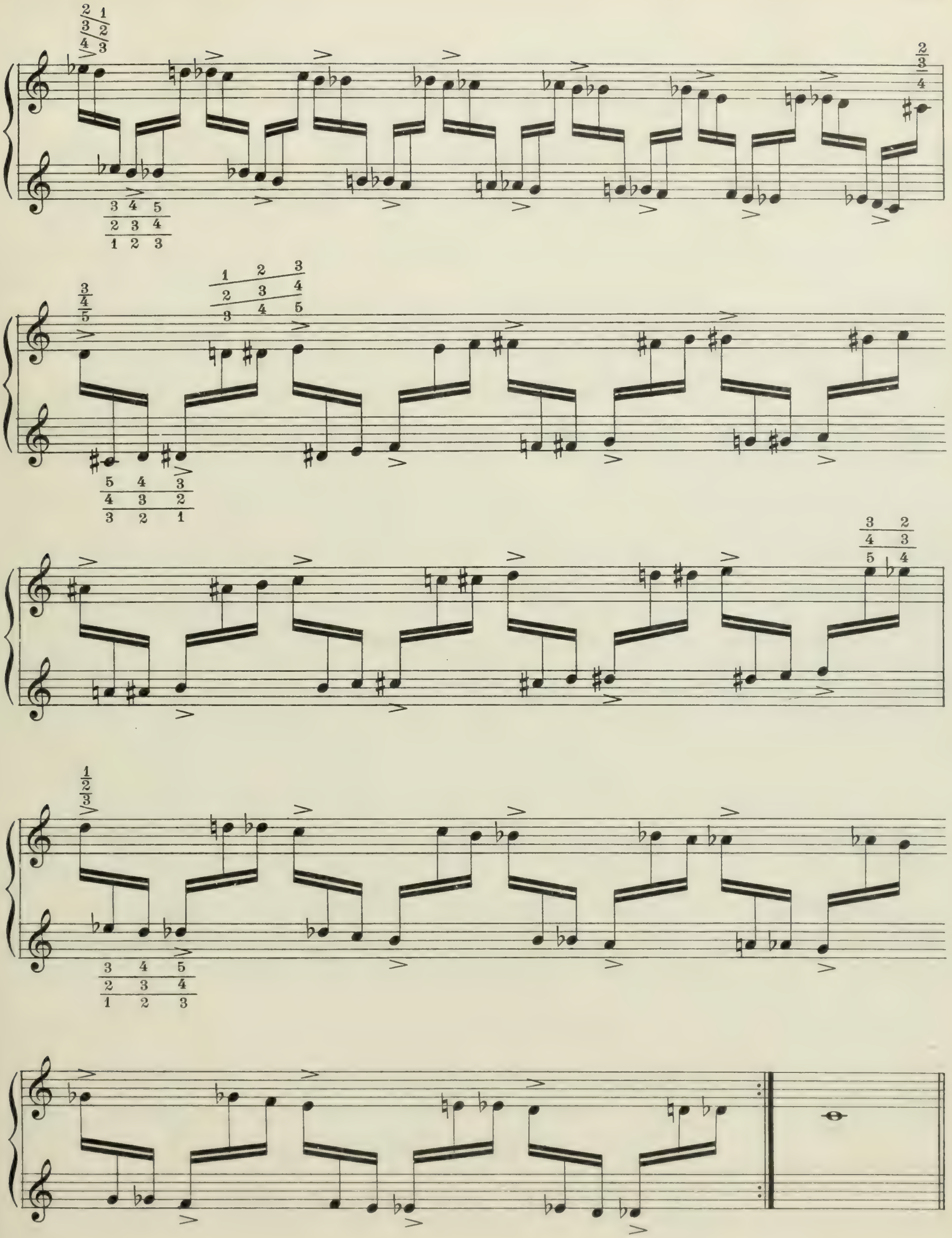
(A.J.)

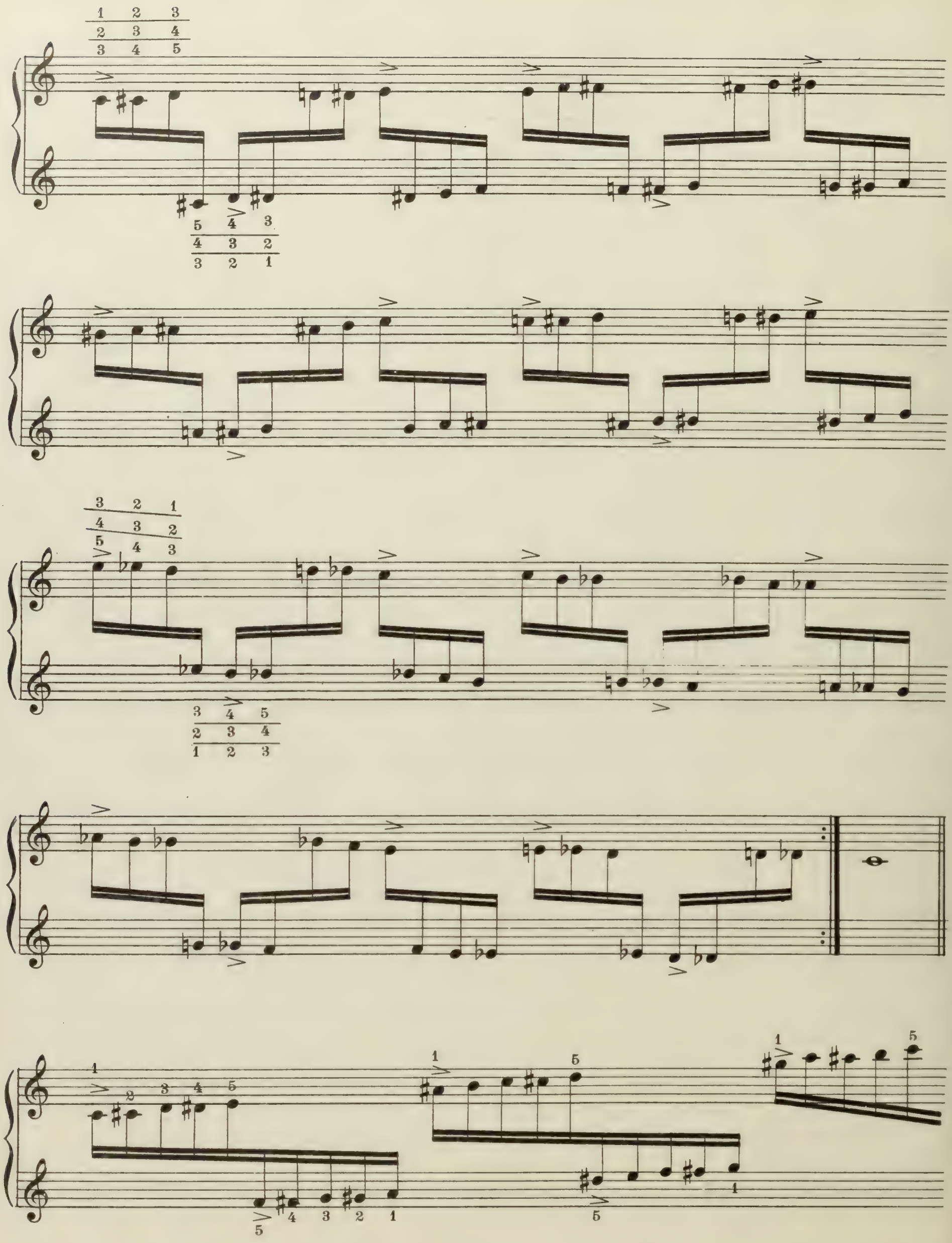
Los ejercicios siguientes requieren más cuidado en la ejecución y son de más provecho para el pianista, que lo que se pudiera creer a primera vista. La mano izquierda tiene tendencia a tocar con un "toucher" menos resonante, más débil que el de la mano derecha. Hay que cuidar que ambas manos alternen con completa igualdad de toucher y de sonido. Esta alternación se ejecutará hasta con abandono, levantando las manos a la misma altura. Las manos deben dar los acentos con igual firmeza e igualdad de sonido. Cuando se empiece a tocar estos ejercicios más aprisa hay que esforzarse en conservar la claridad y el "toucher" "aperlado". Estúdiese pp p-mf-f y también

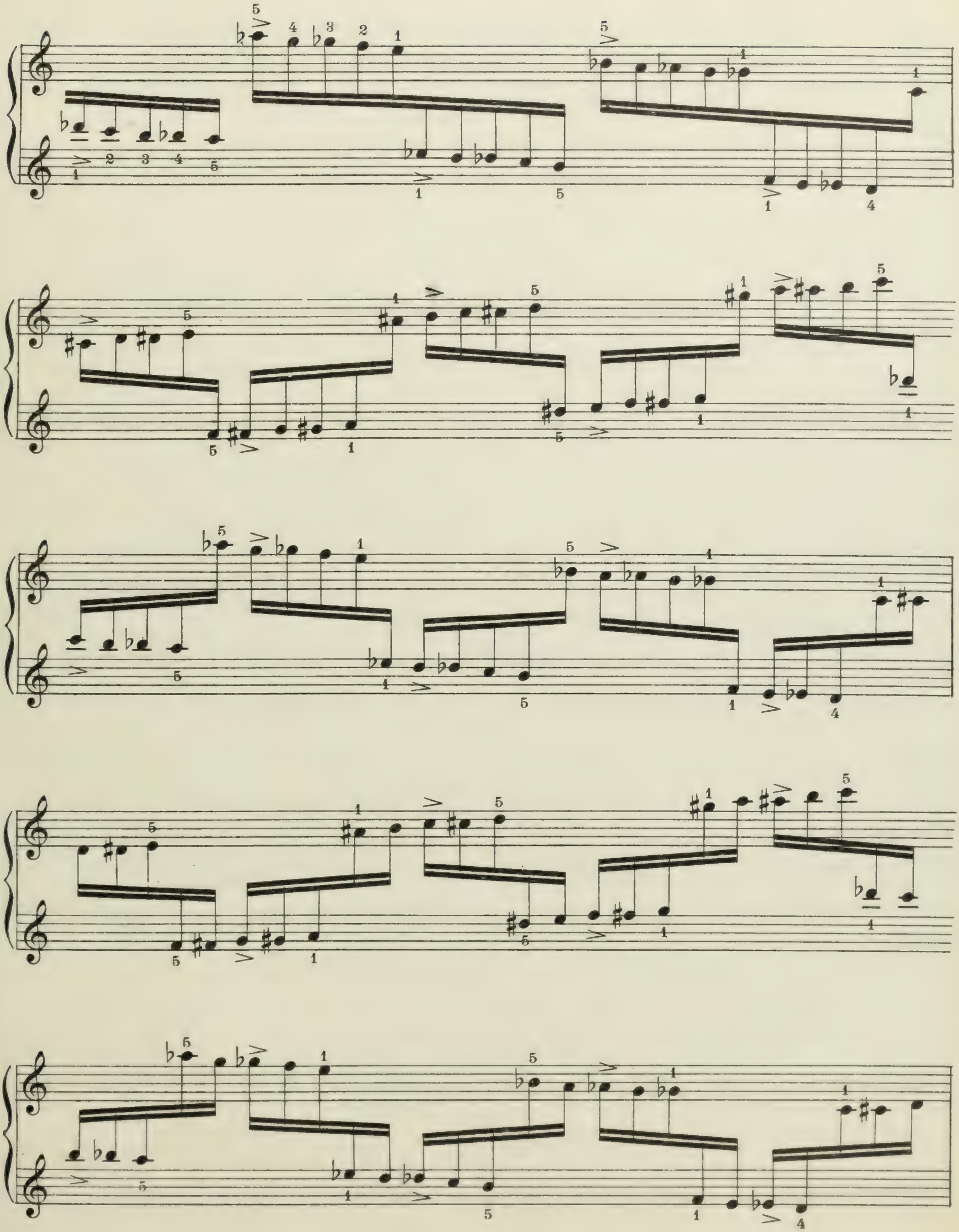
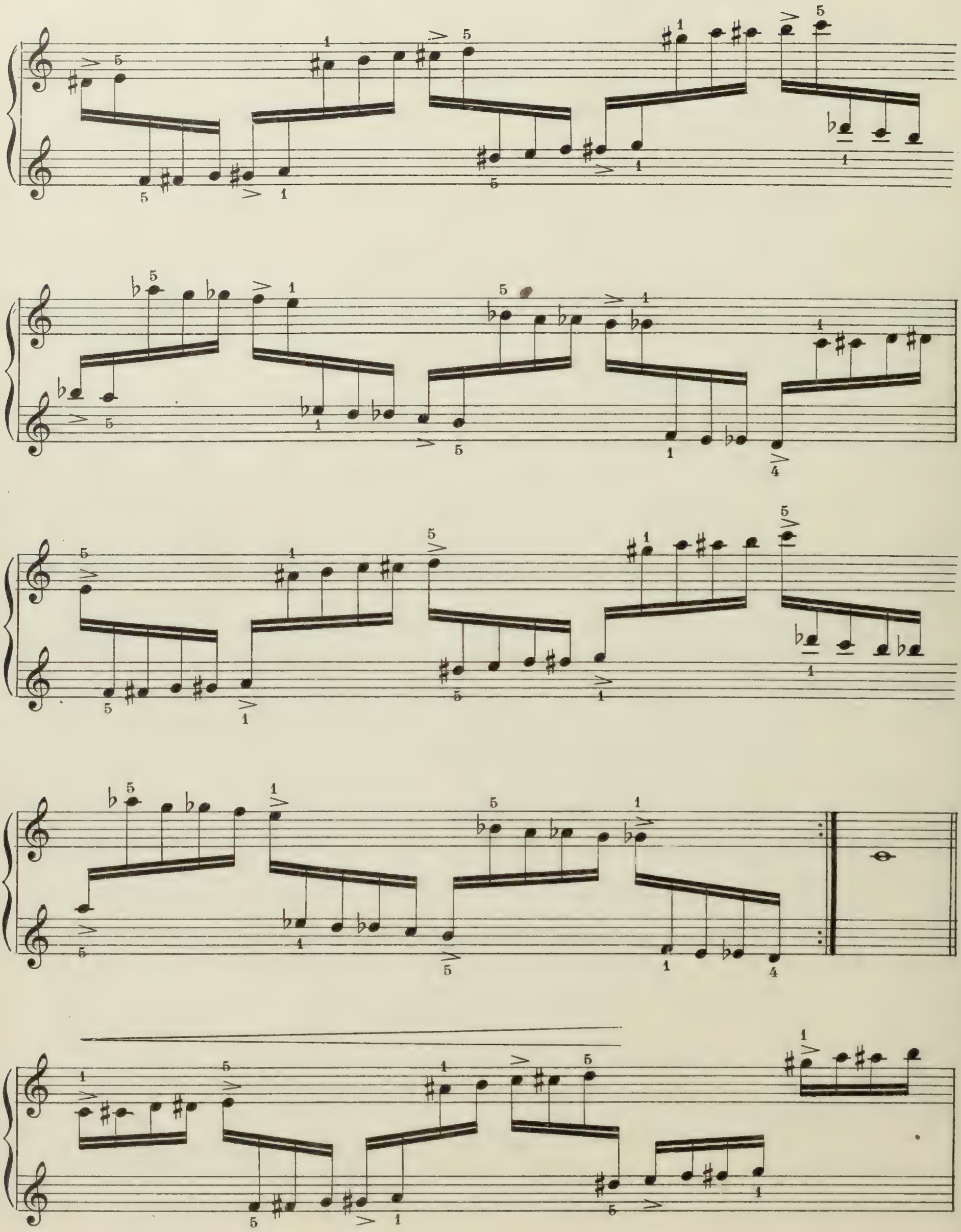
(A. J.)

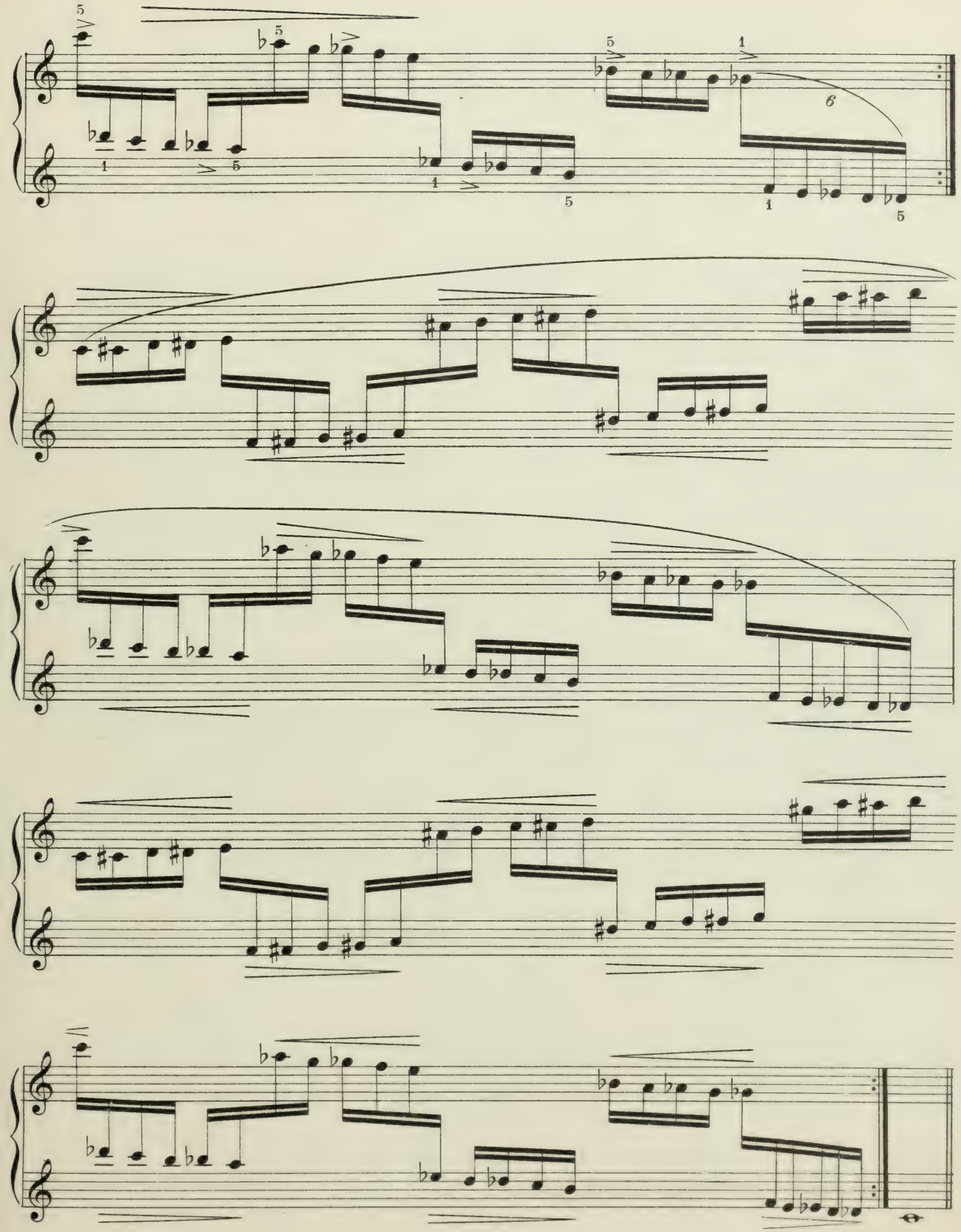
(Andante - Moderato - Allegro)











Original exercises, expressly written for this work, by

Originalübungen, eigens für dieses Werk geschrieben, von

Exercices originaux ecrits expressément pour cette ceuvre par

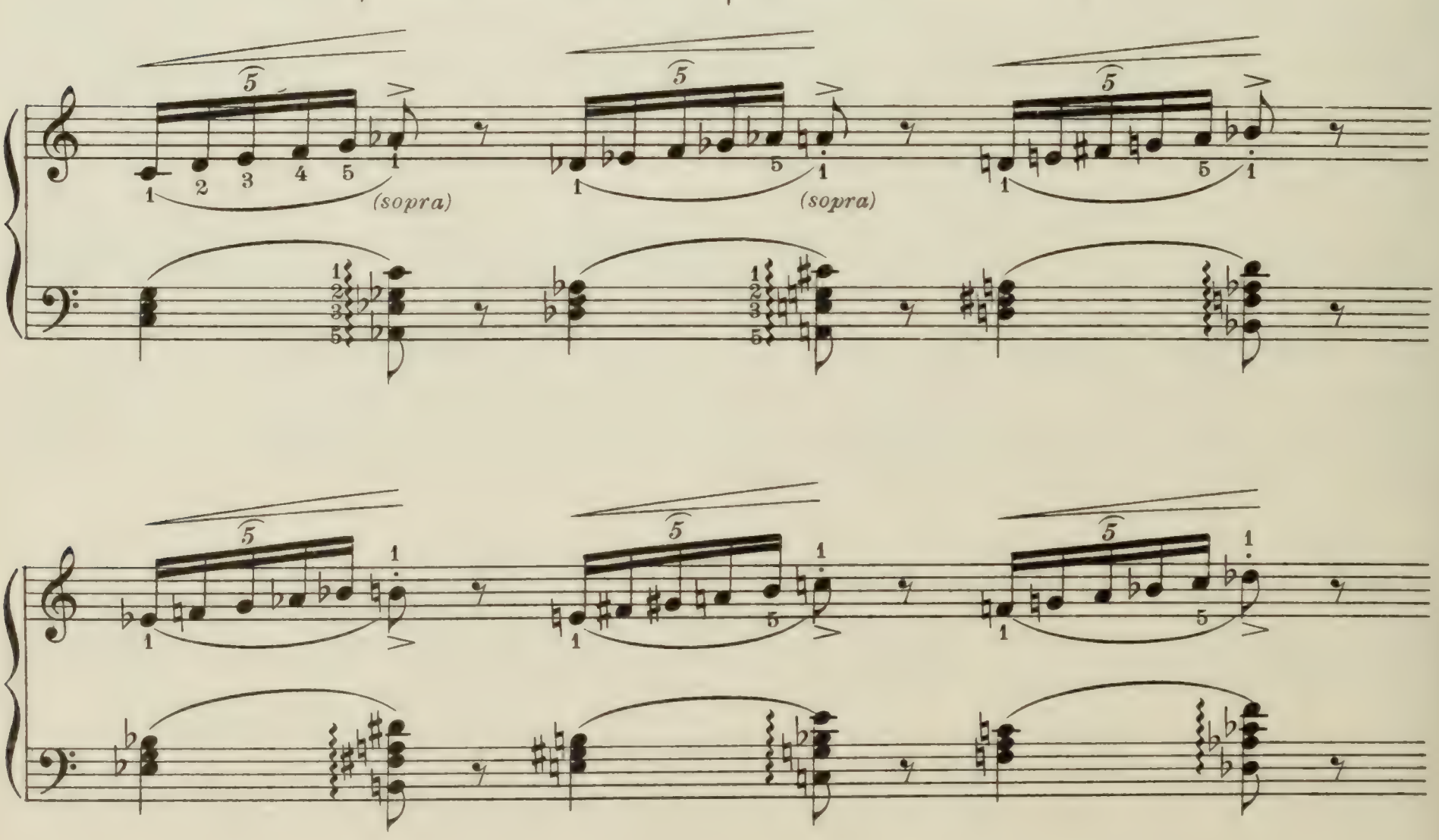
Ejercicios originales escritos especialmente para esta obra, por

ERNST v. DOHNÁNYI

Although at first sight these exercises may appear somewhat easy yet they really require a high degree of virtuosity. Strength of the fingers, evenness of touch when passing the thumb, second, third and fourth fingers over the fifth, brilliancy and dash of style in finger passages-these are the results of practising them faithfully. (A.J.)

Obgleich diese Übungen auf den ersten Blick leicht zu sein scheinen, so erfordern sie doch einen hohen Grad von Virtuosität. Die Kräftigung der Finger, Gleichmässigkeit im Anschlag, wenn man den Daumen, den zweiten, dritten und vierten Finger über den fünften setzen muss, glänzendes und schwunghaftes Spiel bei den Fingerläufen, das sind die Resultate, falls man die Übungen fleissig übt. (A.J.)

Quoiqu' au premier abord ces exercices puissent sembler quelque peu faciles, ils requièrent en réalité un haut degré de virtuosité. La force des doigts; l'égalité du toucher en passant le pouce, le deuxième, le troisième et le quatrième par dessus le cinquieme; le brillant et la fougue du style dans les passages de doigts: voilà les résultats qu' on obtiendra en les étudiant consciencieusement. (A. J.)

Aunque a primera vista puedan aparecer estos ejercicios un tanto fáciles; sin embargo, requieren alto grado de virtuosidad. Fuerza de los dedos, igualdad de "toucher" al pasar el pulgar, el segundo, tercero y cuarto dedos sobre el quinto; brillantez y audacia de estilo en los pasajes de los dedos: he aquí los resultados de estudiar empeñosamente estos ejercicios. (A.J.)

(sopra)

(sopra)

(sopra)

(sopra)

(sopra)

(sopra)

(sopra)

(sopra)

(sopra)

(sopra)

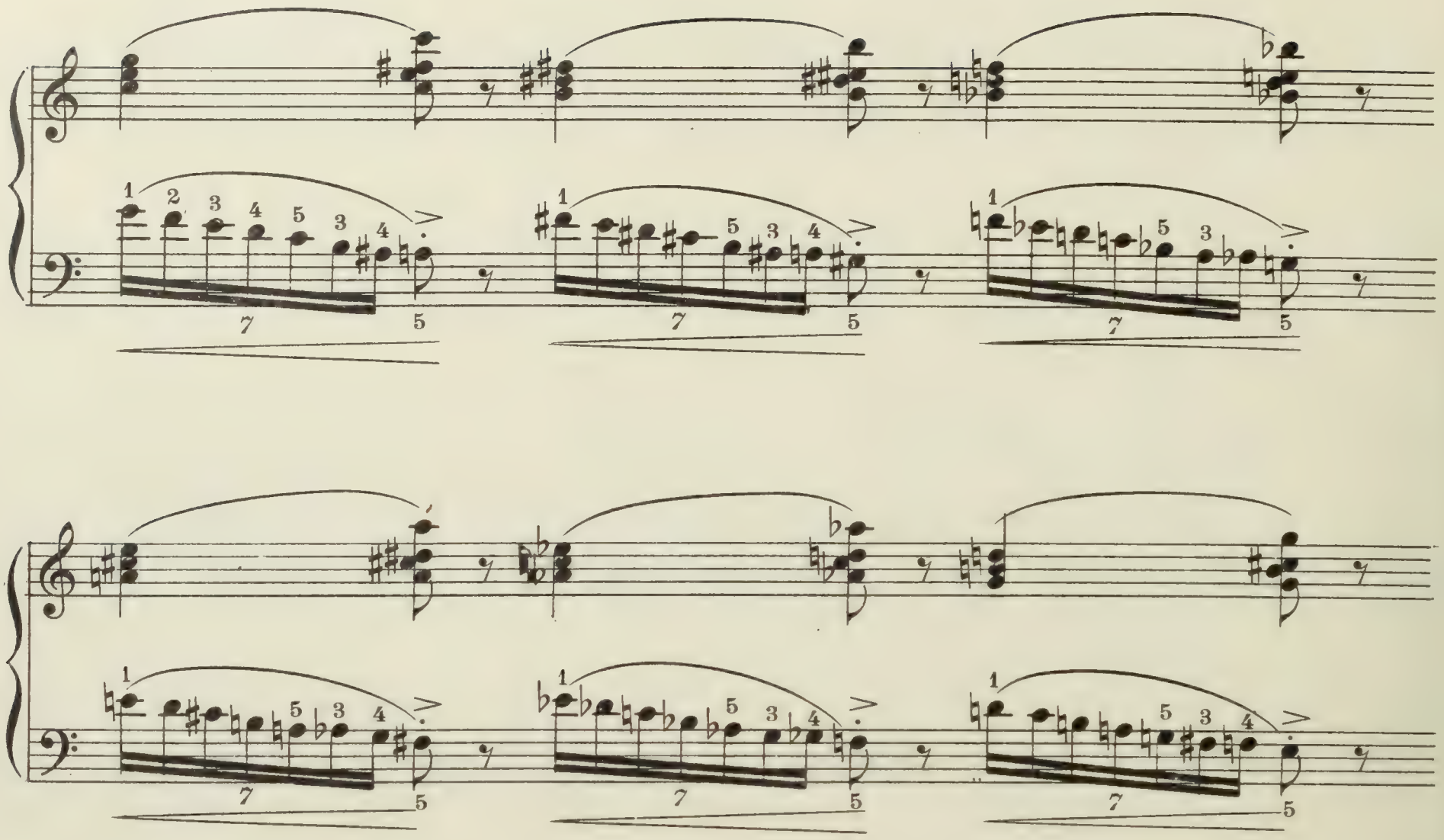
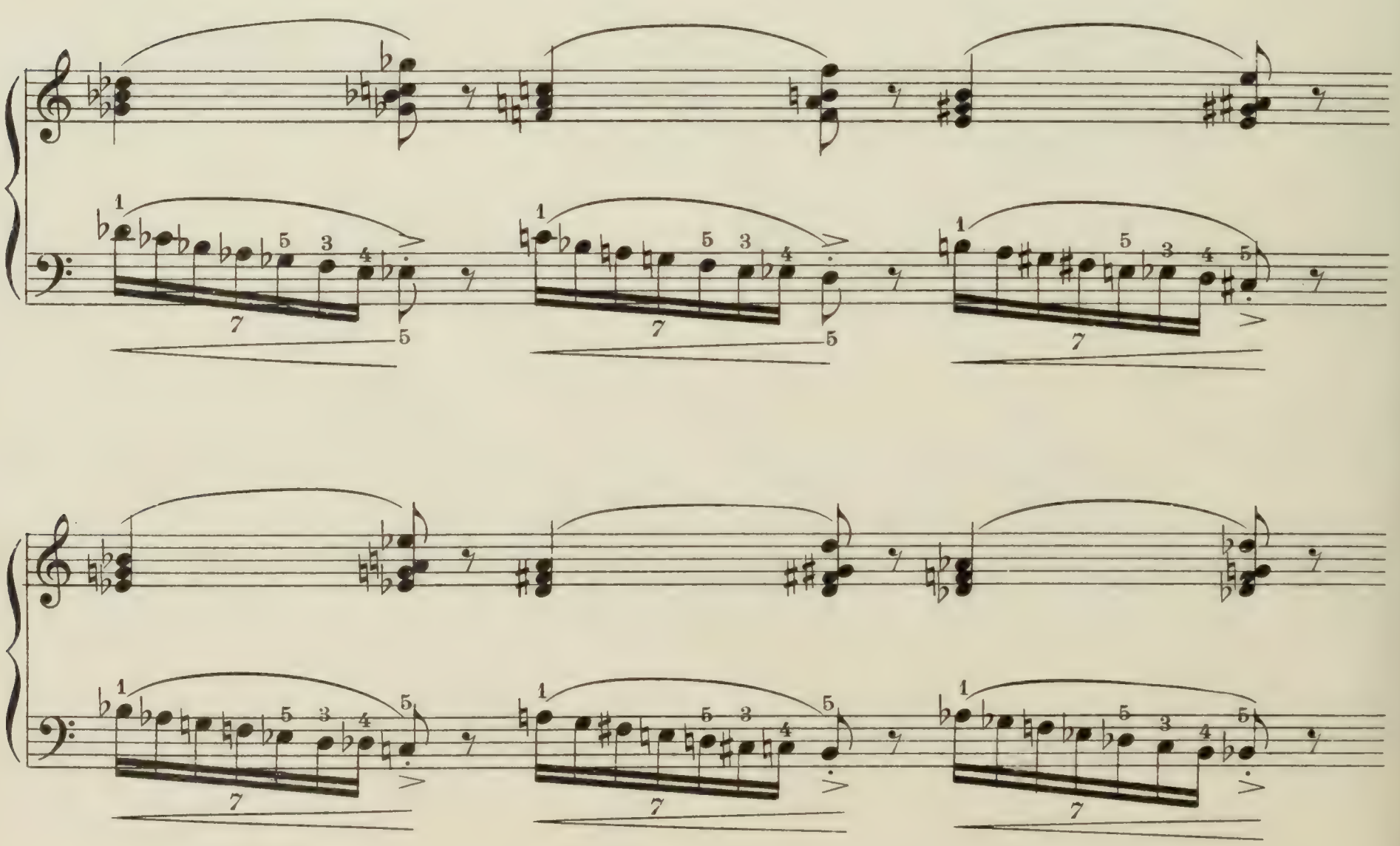
(sopra)

(sopra)

(sopra)

(sopra)

(sopra)

(sopra)

7 (sopra)

7 (sopra)

7

7

7

7

7 (sopra)

7 (sopra)

7 (sopra)

7

7

7

Original exercises, expressly written for this work, by

Originalübungen, eigens für dieses Werk geschrieben, von

Exercices originaux, écrits expressément pour cette oeuvre, par

Ejercicios originales, escritos especialmente para esta obra, por

RUDOLF GANZ

There is hardly any need to emphasize the ingenuity and utility of the following exercise. The design of the exercise itself is one of the simplest and oldest in music, but by the device of introducing gradually and with increasing frequency the alternation of the hands unusual demands are made upon a perfect evenness of touch and tone and also of poise in both hands. The left hand usually obtains a weaker, thinner tone and is less agile than the right hand.(A.J.)

Es ist wohl kaum nötig, auf das Sinnreiche und Nützliche der folgenden Übung hinzuweisen. Die Gestalt der Übung selbst ist eine der einfachsten und ältesten in der Musik, aber durch den Einfall, dass sich die Hände allmählig und mit zunehmender Häufigkeit ablösen, werden aussergewöhnliche Ansprüche an eine vollkommene Ebenmässigkeit in Bezug auf den Anschlag und den Ton und ebenfalls auf das Gleichgewicht in beiden Händen gestellt. Die linke Hand bringt oft einen schwächeren und dünneren Ton hervor als die rechte Hand.(A.J.)

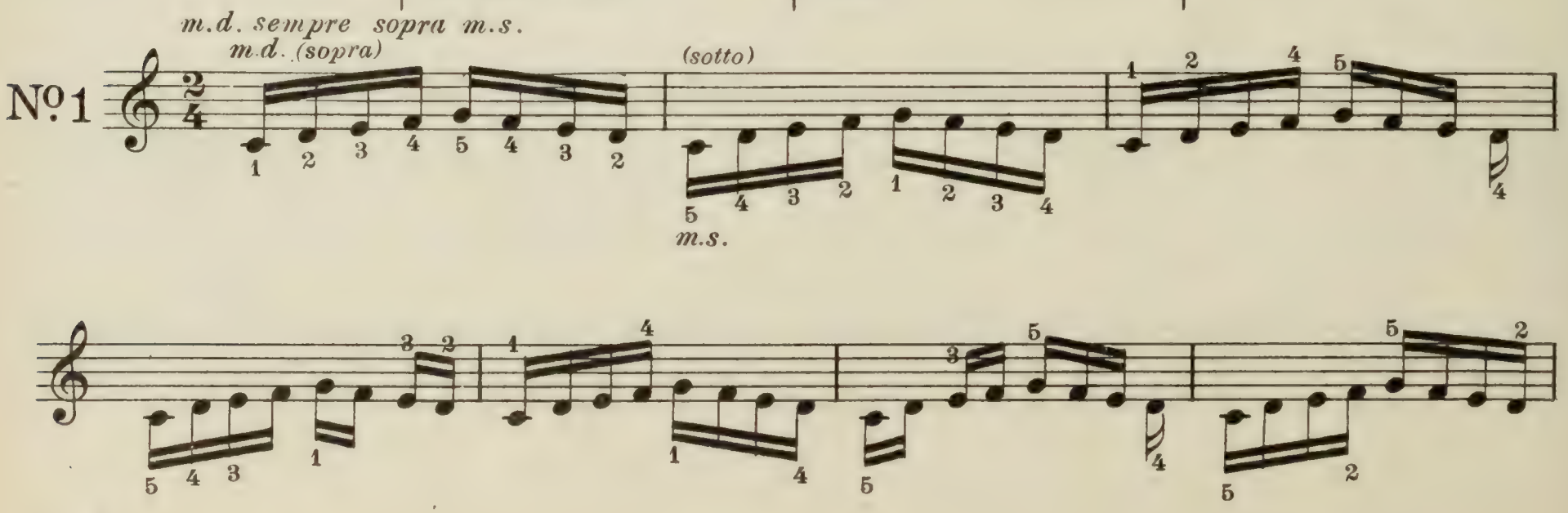
Il est à peine necessaire de souligner l'ingéniosité et l'utilité de l'exercice suivant. Le dessin de l'exercice même est un des plus simples et des plus anciens en musique. Mais par l'introduction graduelle et chaque fois plus fréquente du changement alternatif des mains, l'exécutant est obligé d'acquérir une parfaite égalité du toucher et du son et l'équilibre des deux mains. En général la main gauche est moins agile, donne un son plus faible et moins nourri que la main droite. (A.J.)

Es apenas necesario hacer resaltar lo ingenioso y útil del ejercicio siguiente. La trama del ejercicio mismo es una de las más sencillas y antiguas que hay en la música; pero mediante la introducción gradual y cada vez más frecuente del cambio alternativo de las manos, se obliga al ejecutante a adquirir una igualdad perfecta en el "toucher" y en el sonido y la ponderación de ambas manos. Por lo general la mano izquierda es menos ágil y da un tono más débil, más tenue que la mano derecha. (A.J.)

In a moderate tempo and with absolute evenness of tone. Employ all dynamic gradations (Rudolf Ganz.)

In einem mässigen Tempo und mit vollkommener Gleichmässigkeit des Tones. Man gebrauche alle dynamischen Abstufungen. (Rudolf Ganz.)

Dans un mouvement modéré et avec une parfaite égalité du son. Employez toutes les gradations dynamiques (Rudolf Ganz.)

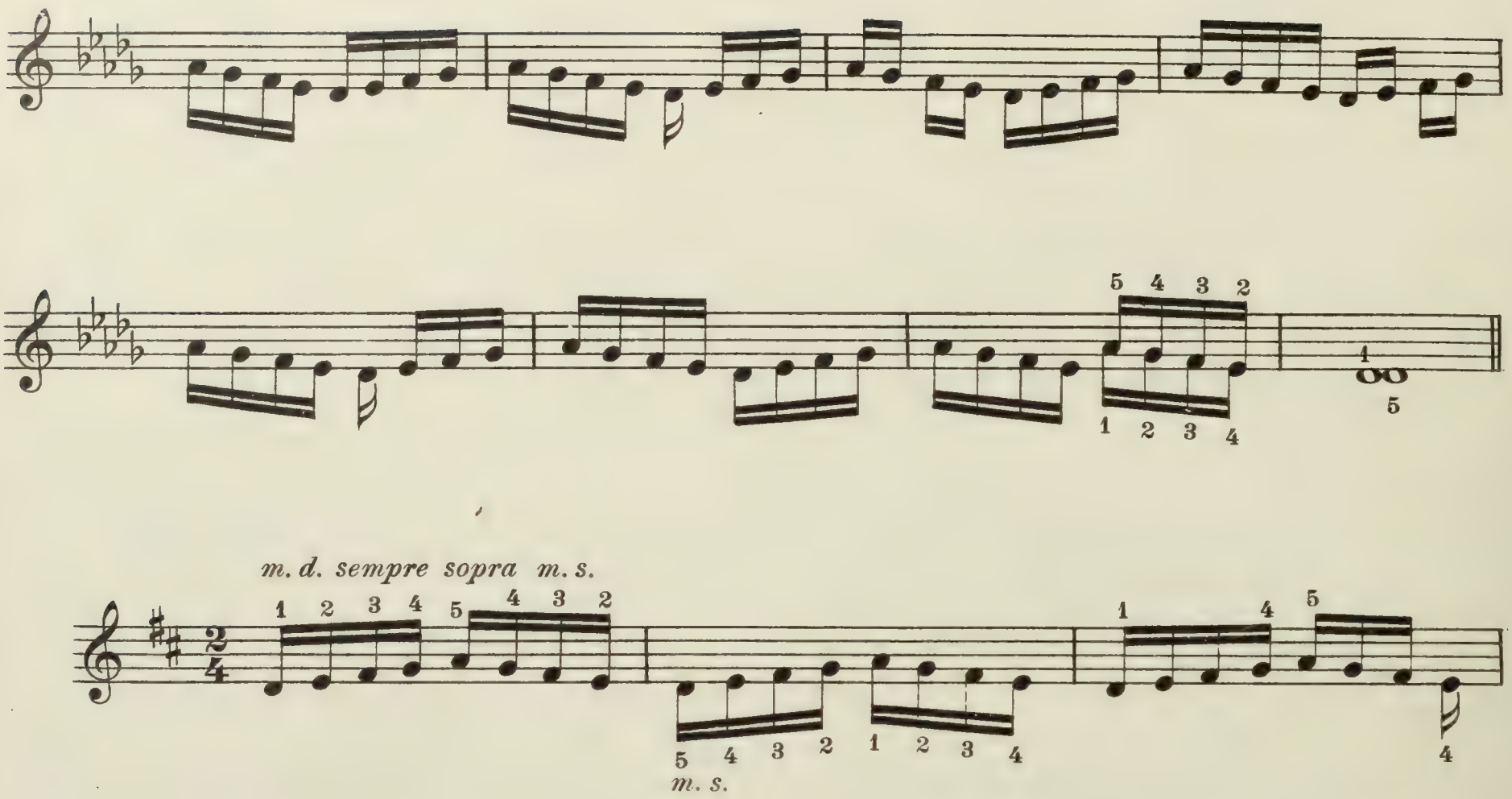
En un movimiento moderado y con absoluta igualdad de sonido. Empléense todas las gradaciones dinámicas. (Rudolf Ganz.)

m. s. sempre sopra m. d.

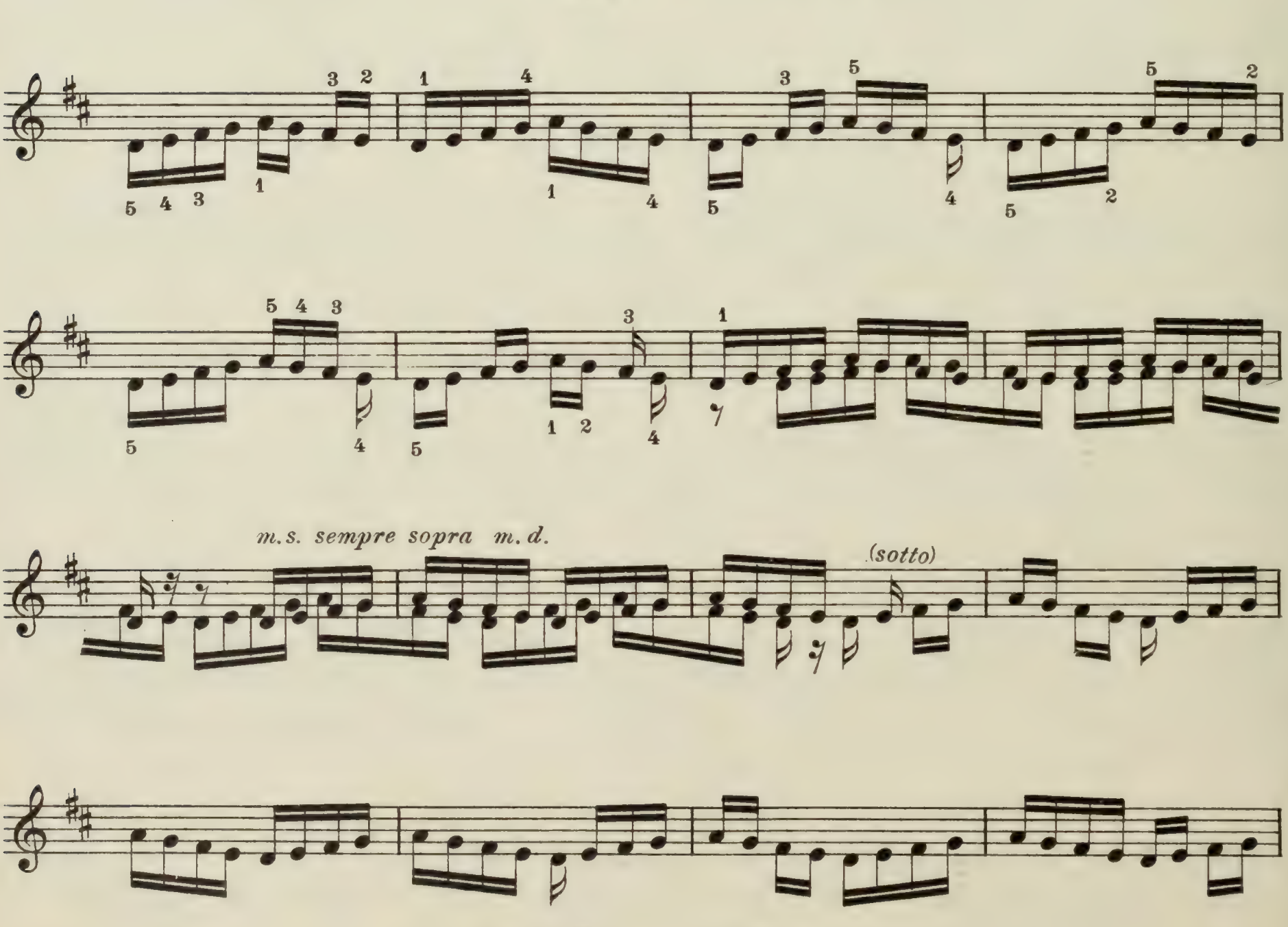
(sotto)

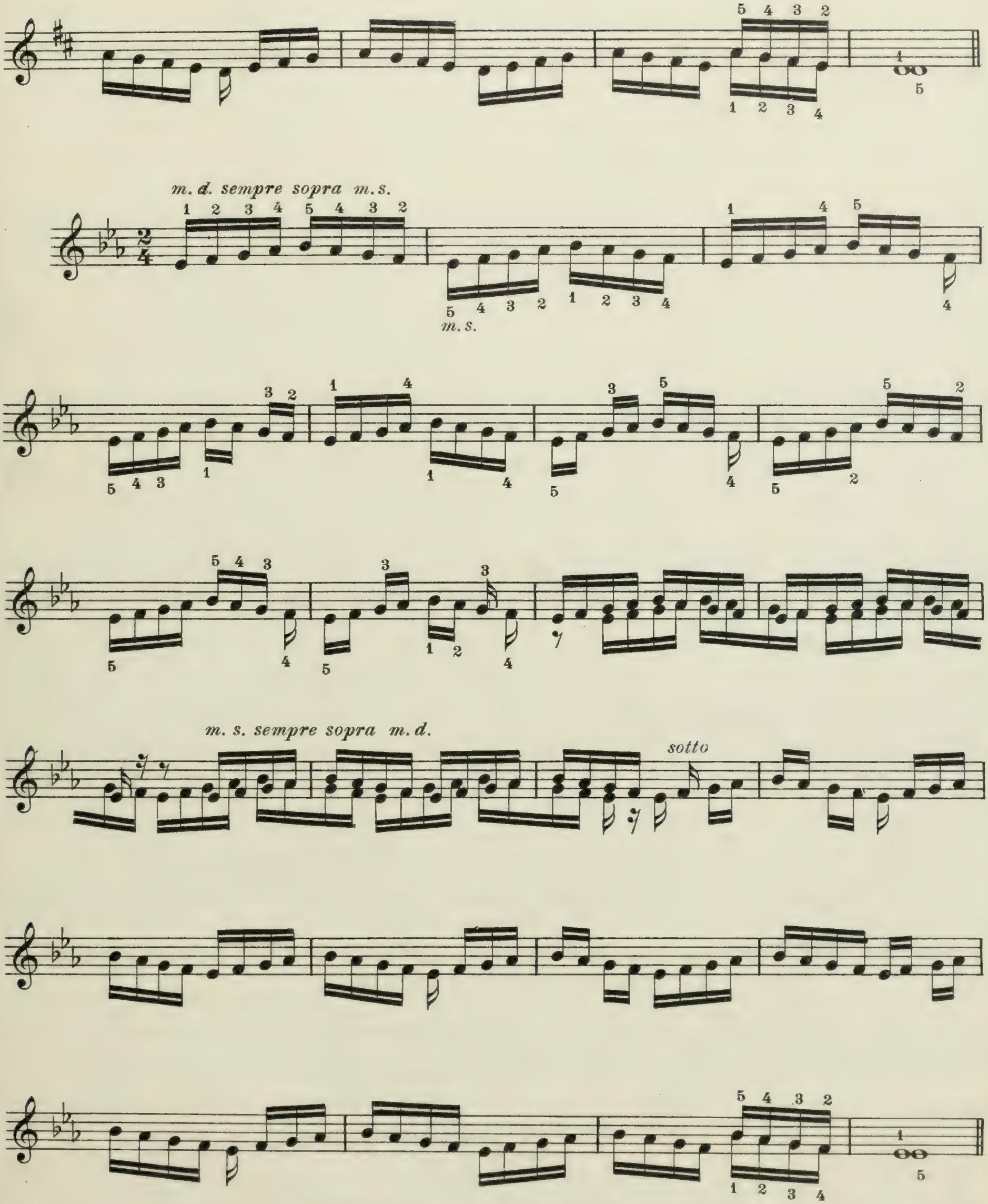
m. d. sempre sopra m. s.

m. s.

m. s. sempre sopra m. d.

(sotto)

m. d. sempre sopra m. s.
m. s.


m. s. sempre sopra m. d.
(sotto)



Etc. in all keys, major and minor; also chromatically. (Rudolph Ganz)

Etc. in allen Dur und Moll Tonarten; auch chromatisch. (Rudolph Ganz)

Etc. dans tous les tons majeurs et mineurs et aussi chromatiquement. (Rudolph Ganz)

Etc. en todos los tonos mayores y menores y también cromáticamente. (Rudolph Ganz)

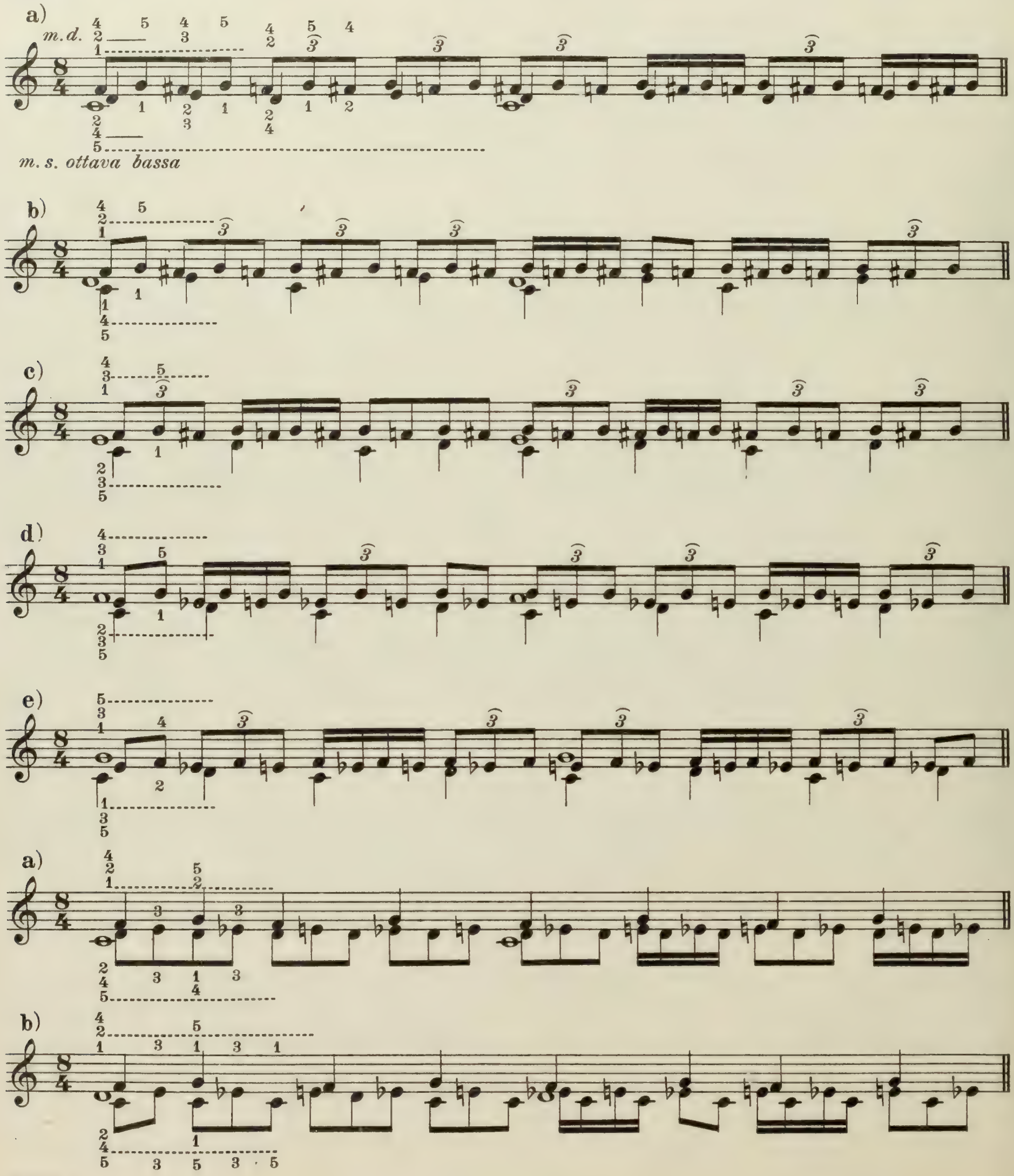
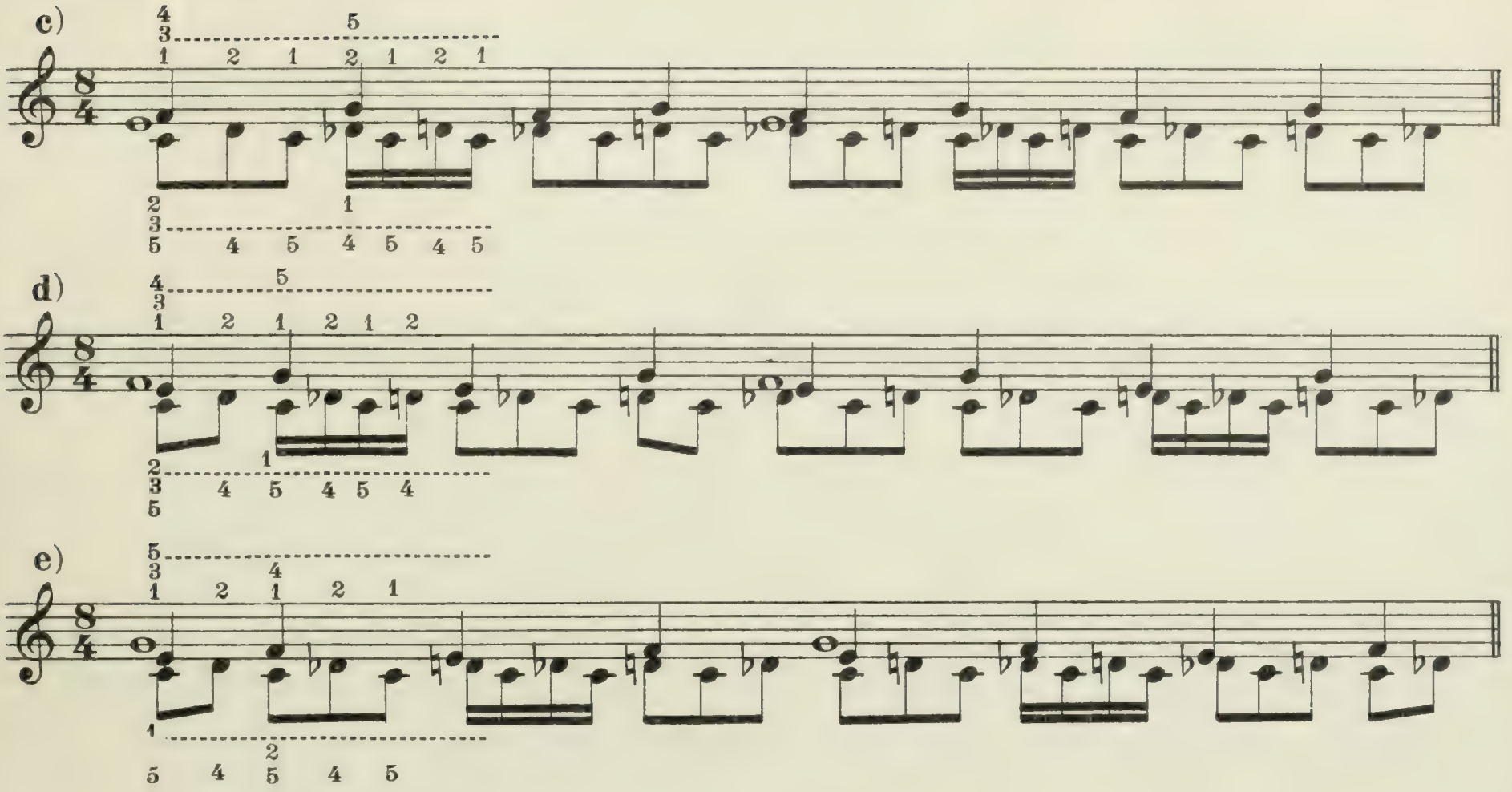
With a clear tone. Play *legatissimo,* while lifting the fingers well, though not too high. (Rudolf Ganz)

Mit klarem Ton. Man übe legatissimo, *indem die Finger gut gehoben werden, jedoch nicht zu hoch. (Rudolf Ganz)*

Avec un son clair. Jouez *légatissimo* en levant bien les doigts, quoique pas trop haut. (Rudolf Ganz.)

Con un sonido claro. Tóquese legatissimo *levantando los dedos, pero no demasiado. (Rudolf Ganz.)*

Nº 2

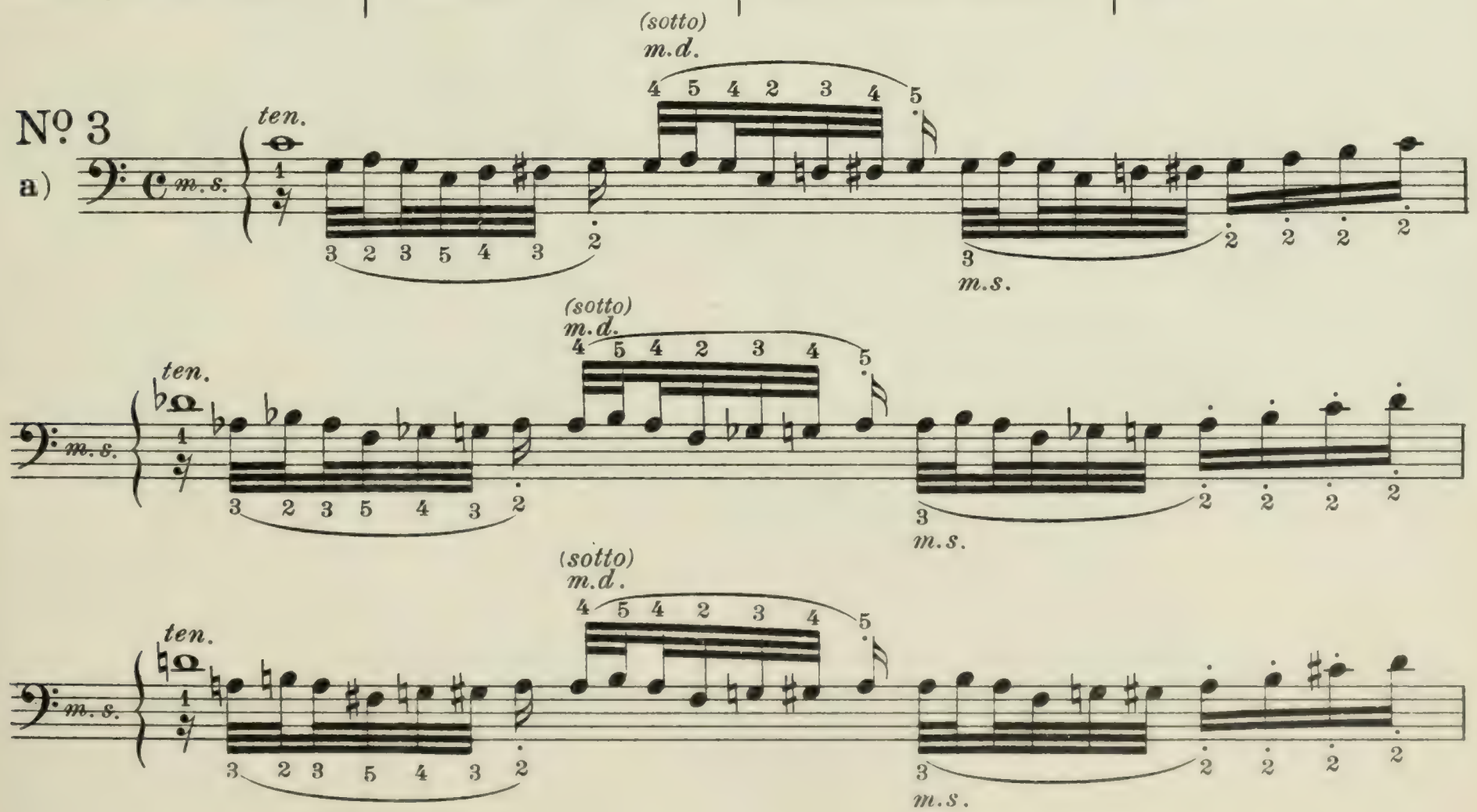


In the following exercise, the alternating change of the hands should be effected without any perceptible difference in the intensity of the tone produced by either hand(. A.J.)

In der folgenden Übung sollten beide Hände den sich ablösenden Wechsel ohne irgend einen bemerkbaren Unterschied in der Intensität des Tones hervorbringen. (A.J.)

Dans l'exercice suivant, le changement alternatif des mains doit s'accomplir sans qu'il y ait aucune différence dans l'intensité du son produit par l'une et l'autre main.(A.J.)

En el ejercicio siguiente se debe ejecutar el cambio alternativo de las manos sin que haya diferencia en la intensidad del sonido que una y otra produzcan. (A.J.)



(sotto) m.d.

ten. m.s.

m.s.

(sotto) m.d.

ten. m.s.

m.s. etc.

b) m.d. ten.

m.d.

m.s. (sotto)

m.d.

ten.

m.s. (sotto)

m.d.

ten.

m s (sotto)

m.d.

ten.

m.s.(sotto)

m.d.

ten.

m.s.(sotto) etc.

Original exercises, expressly written for this work, by

Originalübungen, eigens für dieses Werk geschrieben, von

Exercices originaux, ecrits expressément pour cette oeuvre, par

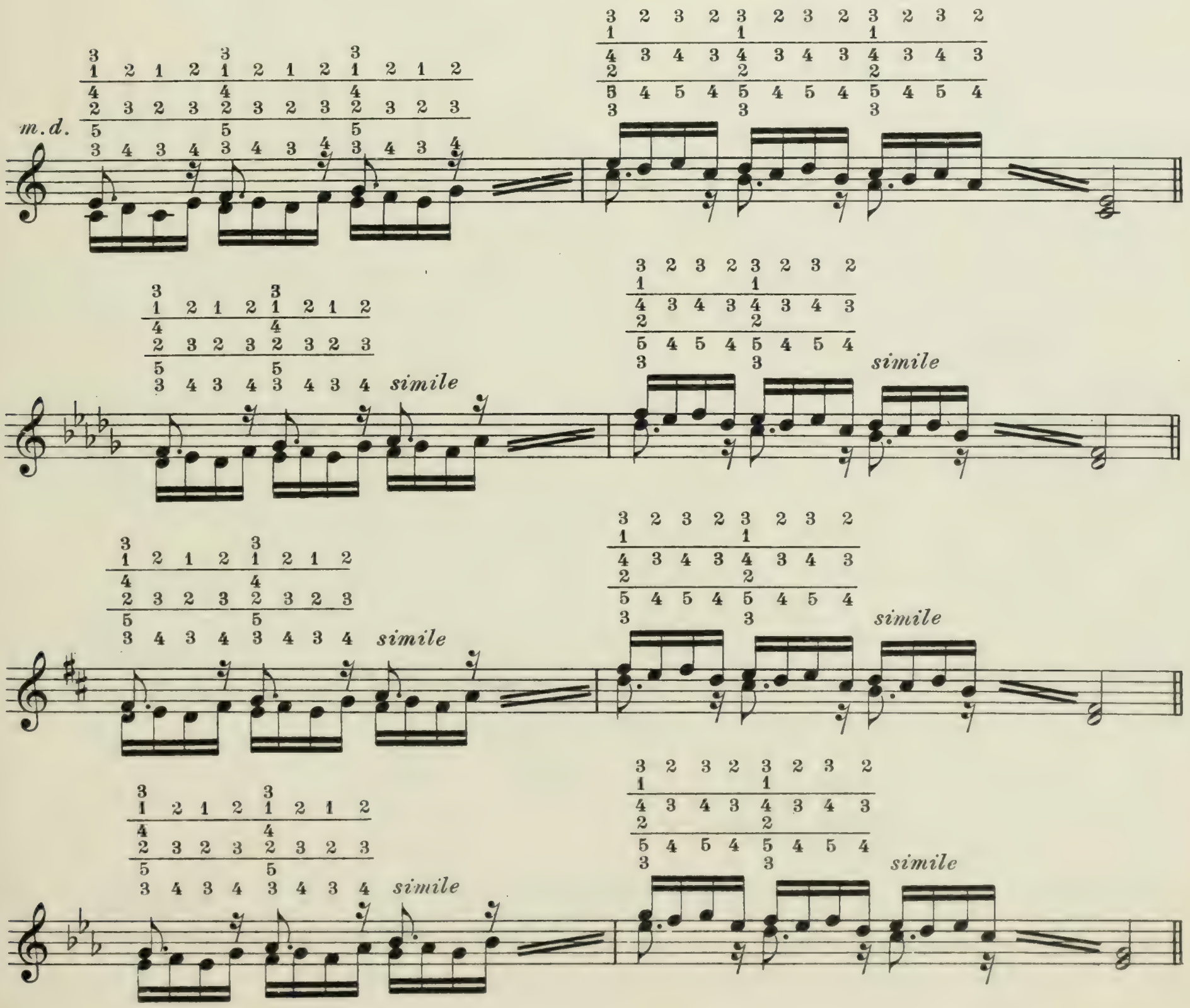
Ejercicios originales escritos especialmente para esta obra, por

FANNIE BLOOMFIELD-ZEISLER

The aim of these exercises is to promote independence, strength and evenness of fingers while gently stretching the ligaments between the fingers.(A.J.)

Diese Übungen bezwekken die Entwicklung von Unabhängigkeit, Kraft und Ebenmässigkeit in den Fingern, indem die Ligamente zwischen den Fingern in sanfter Weise gestreckt werden. (A.J.)

Le but de ces exercices est de donner aux doigts l'indépendance, la force et l'égalité, tout en étirant doucement les ligaments inter-digitaux. (A.J.)

El objeto de estos ejercicios es dar a los dedos independencia, fuerza e igualdad y al mismo tiempo estirar suavamente los ligamentos interdigitales. (A.J.)

simile

simile

etc.

m. s.

simile

simile

simile

simile

simile

simile

Original exercises, expressly written for this work, by

Originalübungen, eigens für dieses Werk geschrieben, von

Exercices originaux, écrits expressément pour cette oeuvre, par

Ejercicios originales, escritos especialmente para esta obra, por

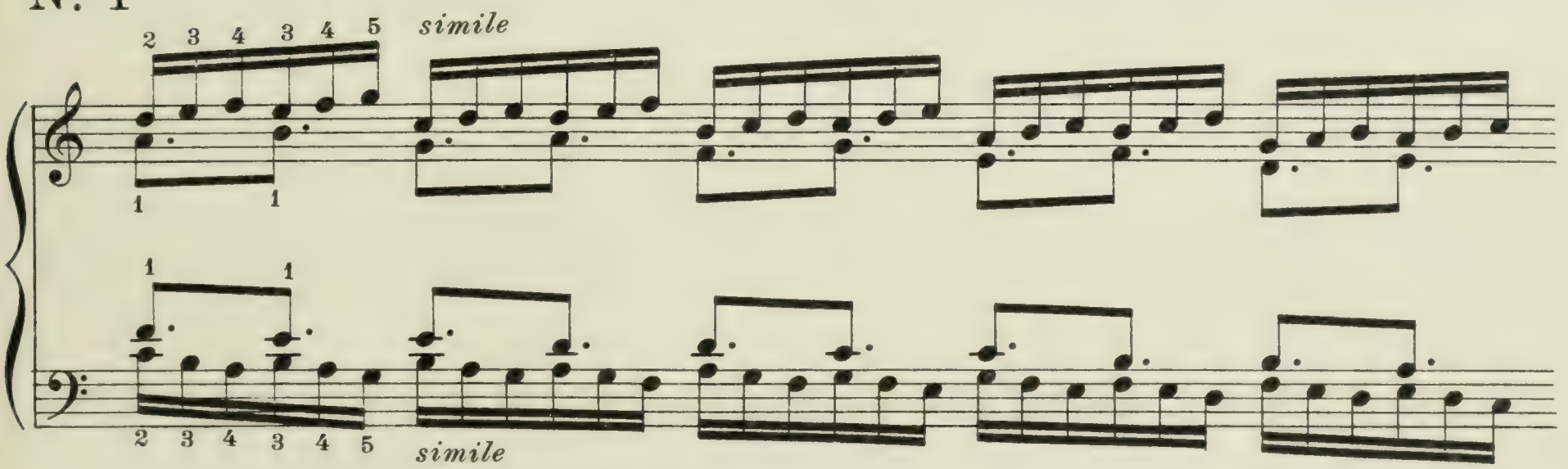
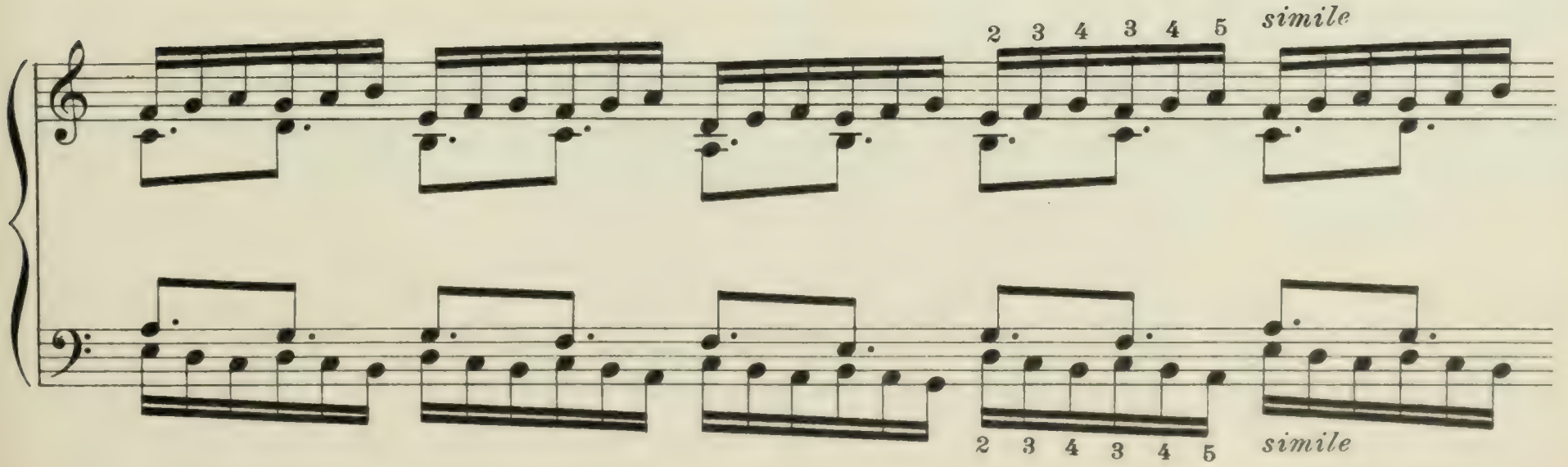
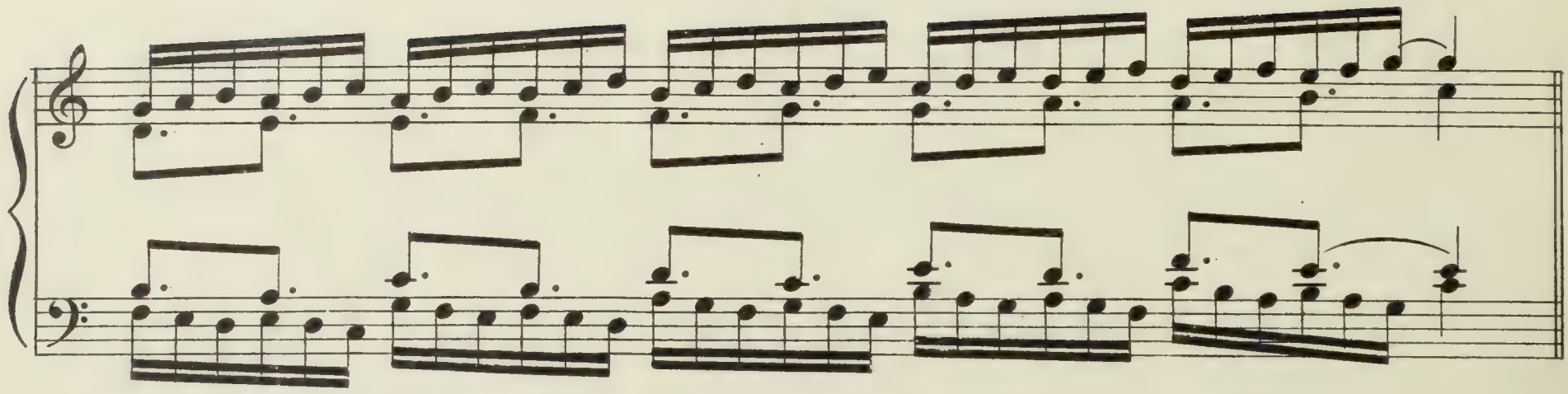
SIGISMOND STOJOWSKI

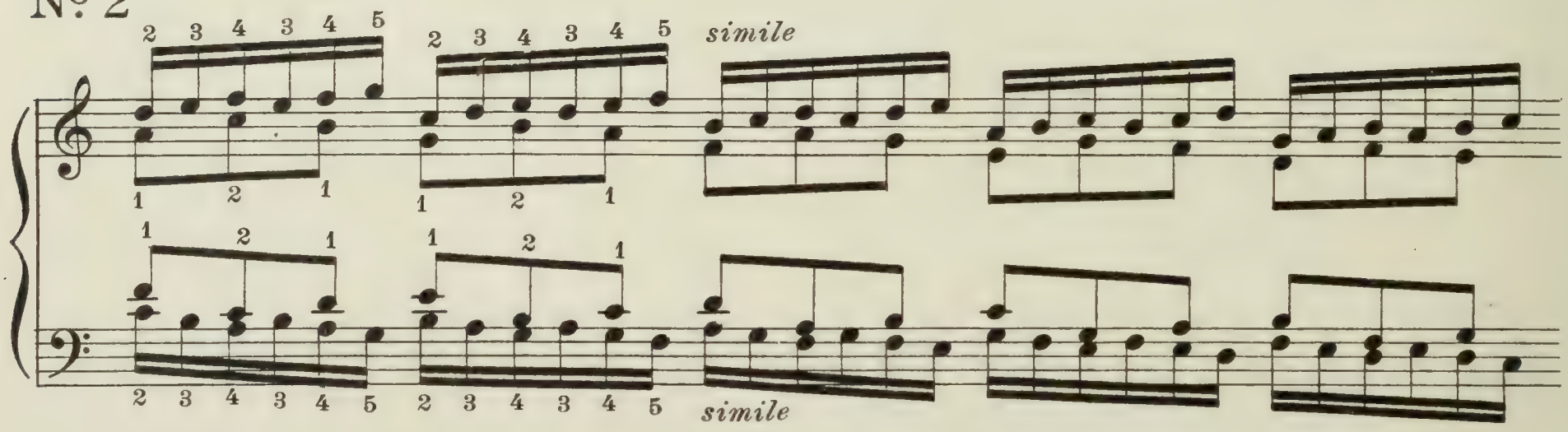
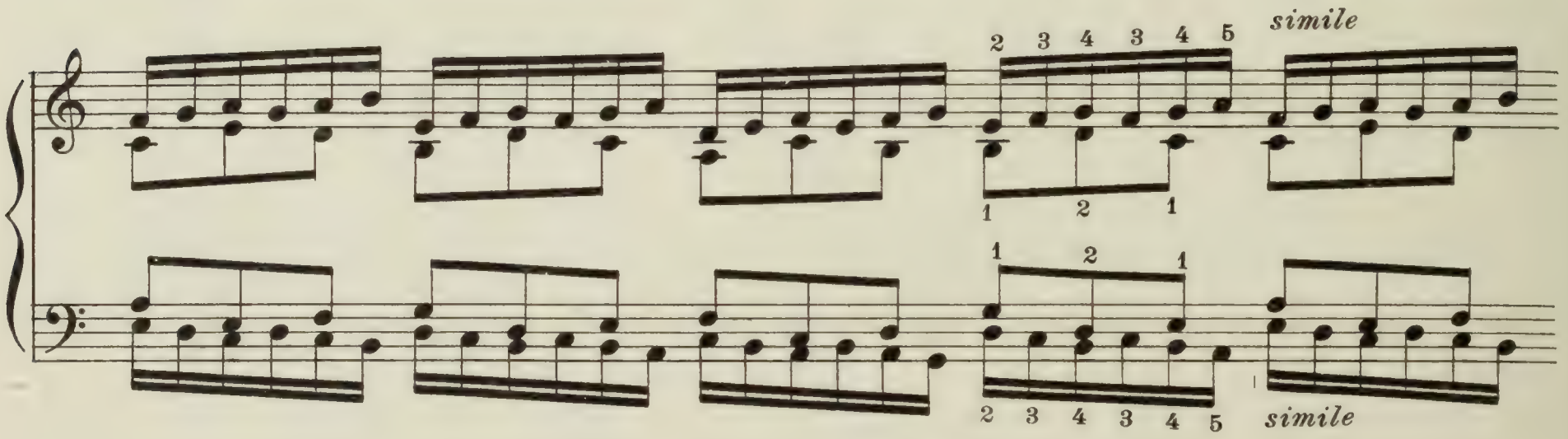
The following cleverly devised exercises are of immediate effect in strengthening the 3rd, 4th and 5th fingers. They should be practised at first in a moderate tempo, in *f*, *mf* and *p*; then gradually faster, in *mf* and *p*(A.J.)

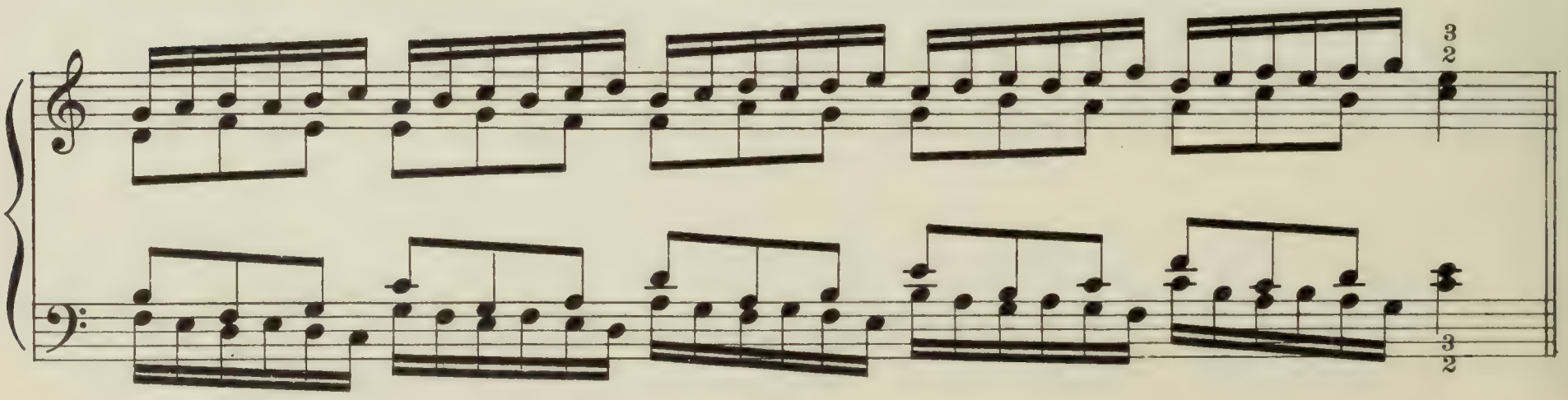
Die folgenden geschickt erdachten Übungen sind von besonderem Nutzen in Bezug auf die Kräftigung des 3ten, 4ten und 5ten Fingers. Man sollte sie zuerst im mässigen Tempo üben und zwar f, mf und p; darauf allmälig schneller mf und p. (A.J.)

Les exercices qui suivent sont fort adroitement imaginés et sont d'un effet immédiat pour fortifier les 3èmes, 4èmes et 5èmes doigts. On devra les étudier d'abord dans un mouvement modéré, en *f*, *mf* et *p*; puis peu à peu plus vite, en *mf* et *p*. (A. J.)

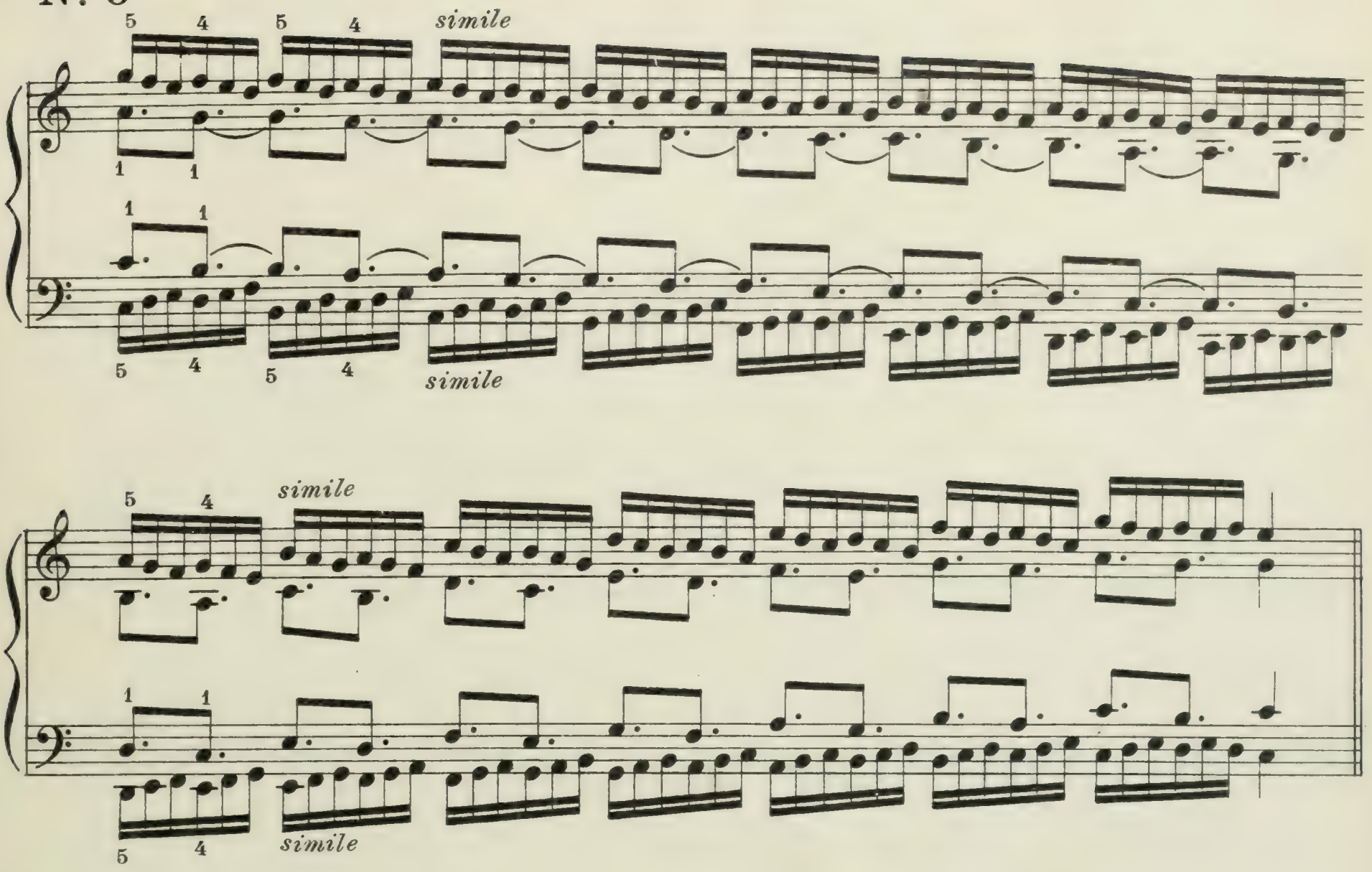
Los siguientes ejercicios, ingeniosamente preparados, son de efecto immediato para fortalecer los dedos tercero, cuarto y quinto. Deben trabajarse primero en tiempo moderado, en f, mf y p; después gradualmente más aprisa, en mf y p. (A.J.)

Nº 1



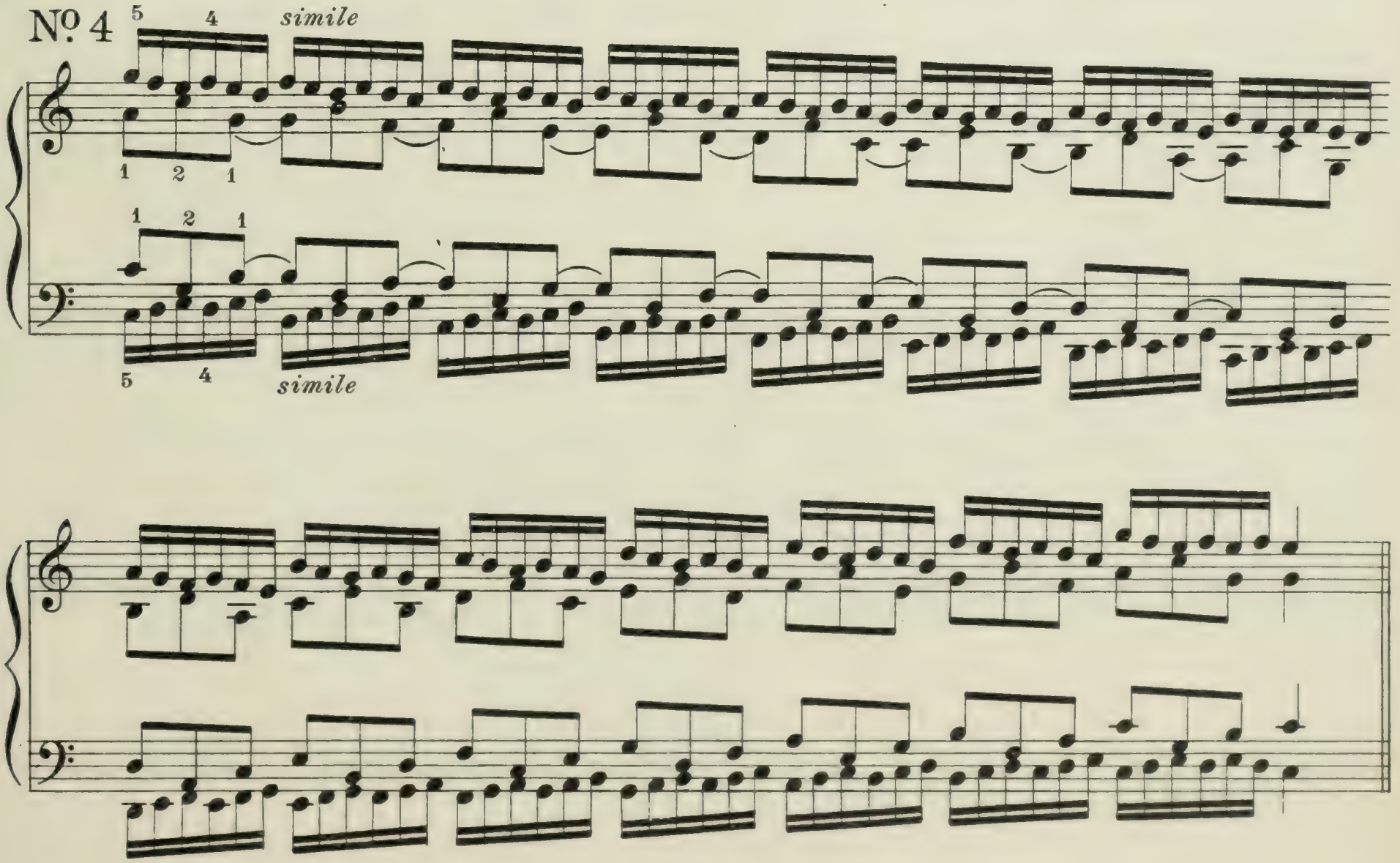
Nº 2





Nº 3


5 4 5 4 simile
1 1
1 1
5 4 5 4 simile
5 4 simile
1 1
5 4 simile

Nº 4


5 4 simile
1 2 1
1 2 1
5 4 simile

No. 5a

simile

simile

simile

simile

Nº 5b

m. d.

simile

simile

m. s. due ottave bassa

simile

simile

Nº 5c

m. d.

simile

simile

m. s. due ottave bassa

simile

simile

Nº 5d

m. d.

3 4 5 4 3 4 5 4 *simile*

5 4 3 4 5 4 3 4 *simile*

m. s. due ottave bassa

3 4 5 4 3 4 5 4 *simile*

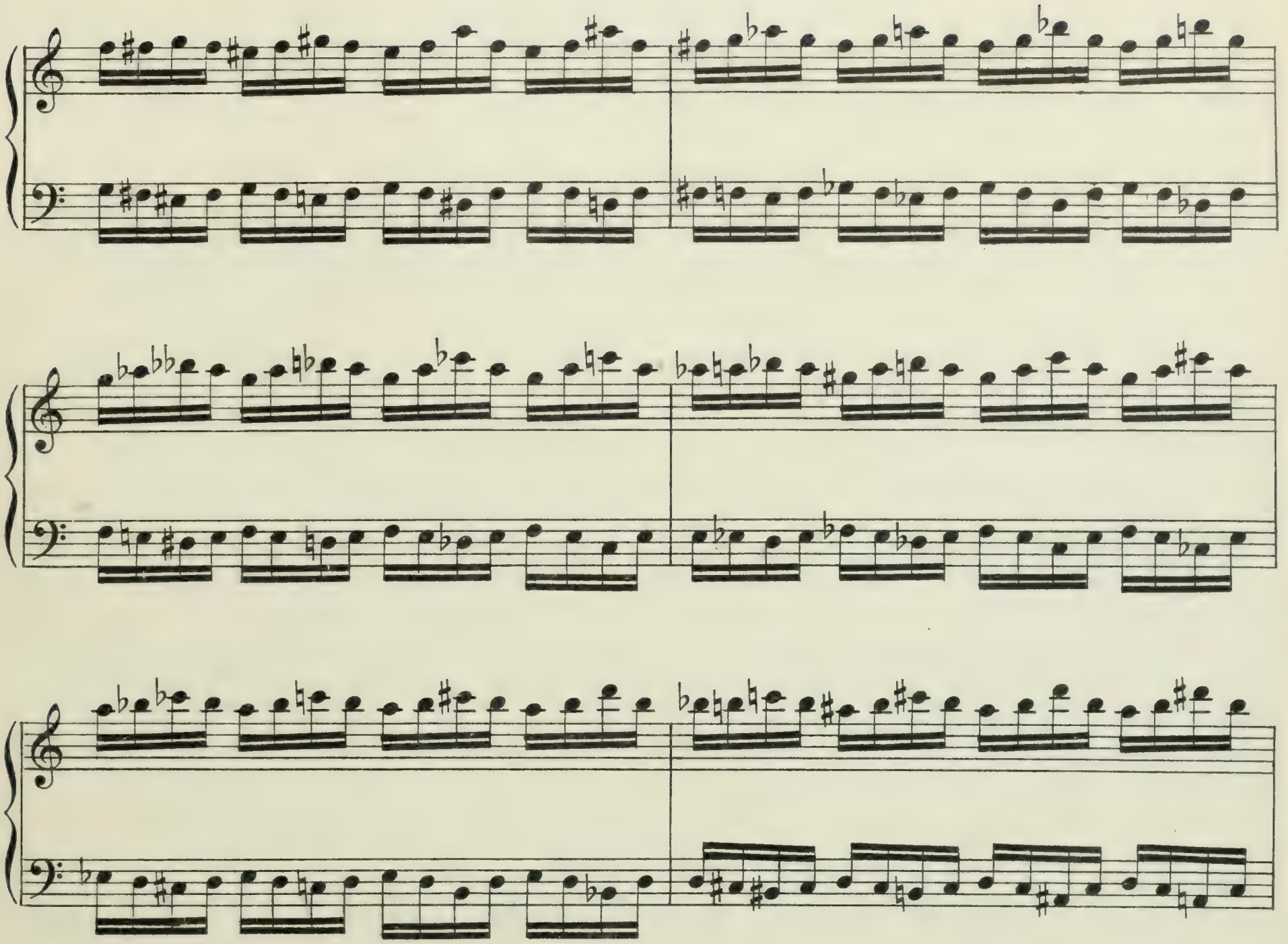
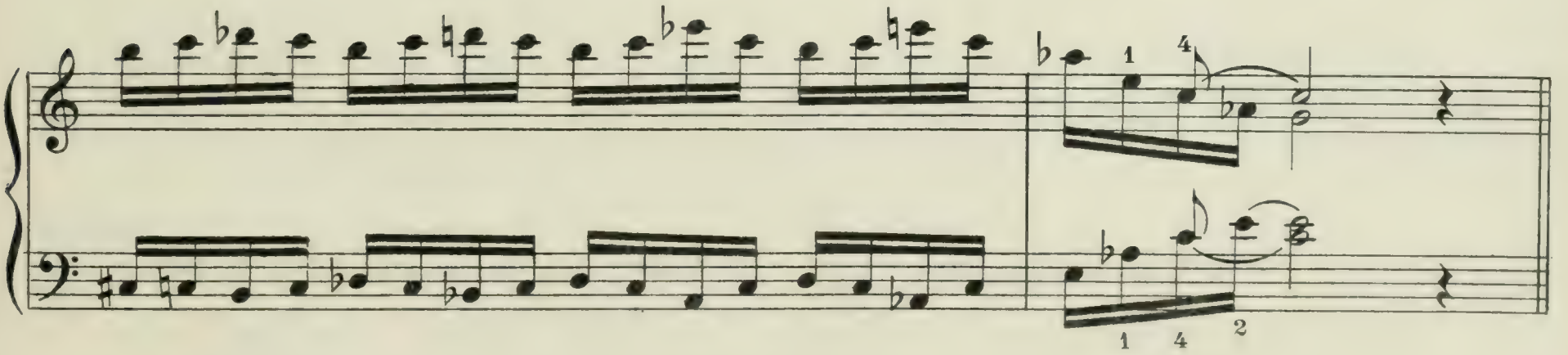
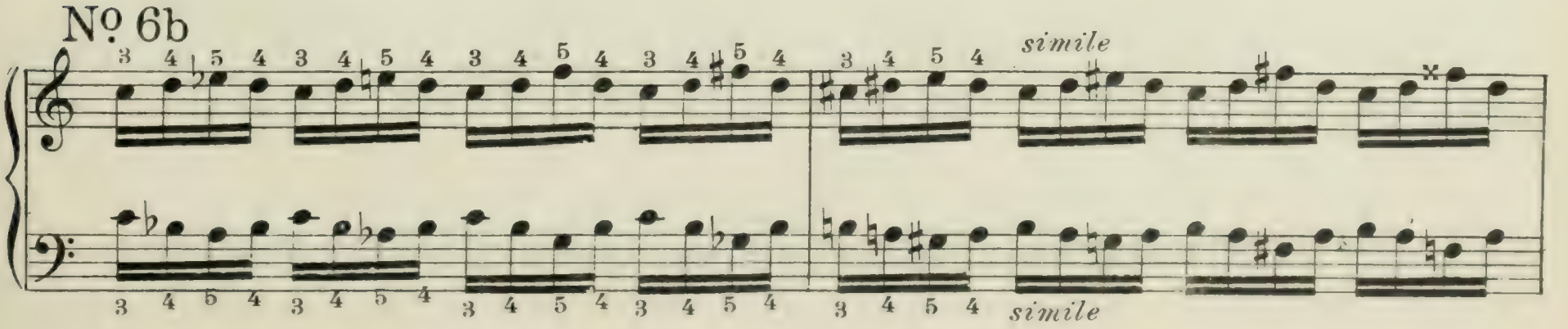
5 4 3 4 5 4 3 4 *simile*

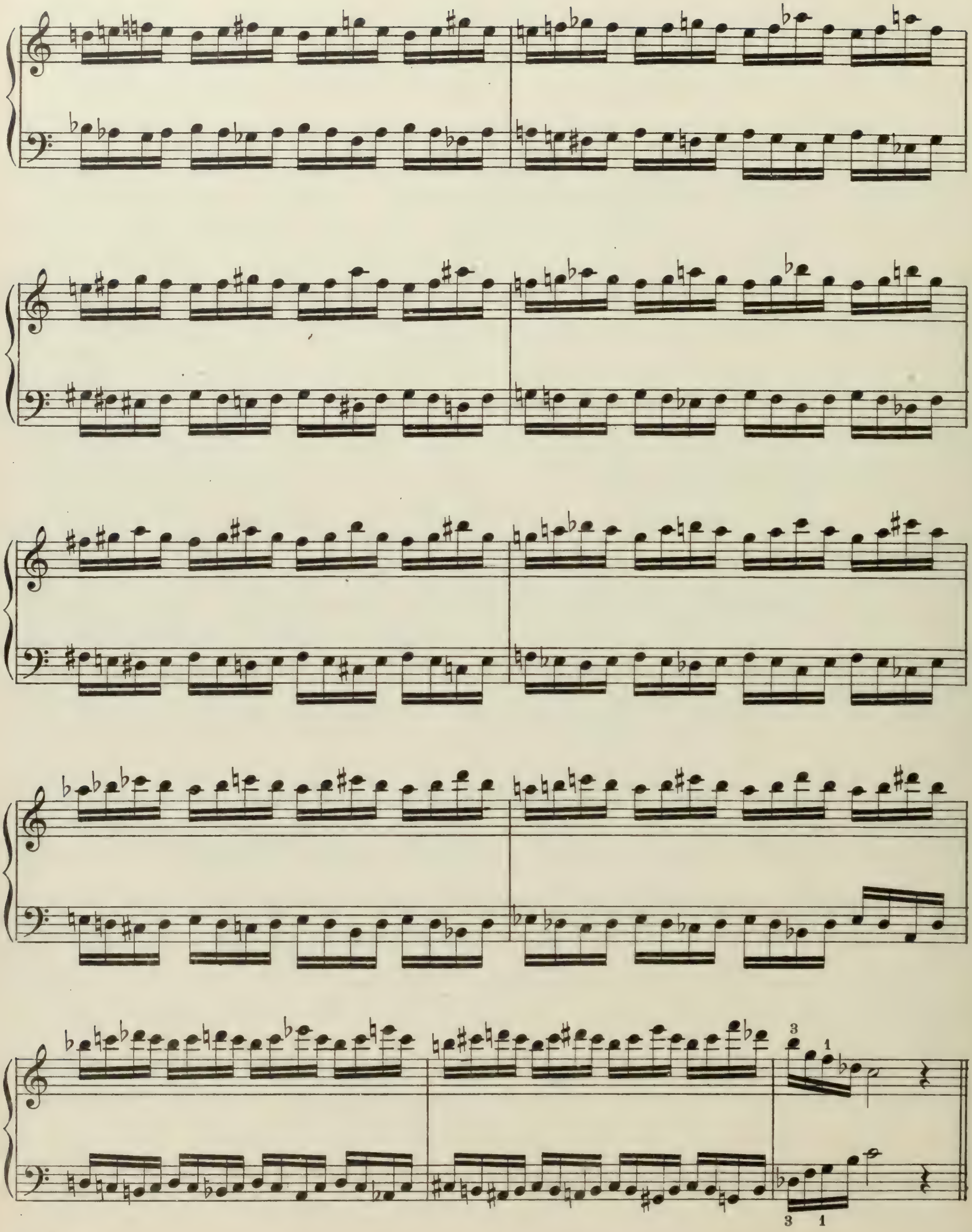
Nº 6a

simile

3 4 5 4 3 4 5 4 3 4 5 4 3 4 5 4 3 4 5 4 3 4 5 4 *simile*

3 4 5 4 3 4 5 4 3 4 5 4 3 4 5 4 3 4 5 4 3 4 5 4 *simile*



simile
simile

3
1
3
1

No. 6c

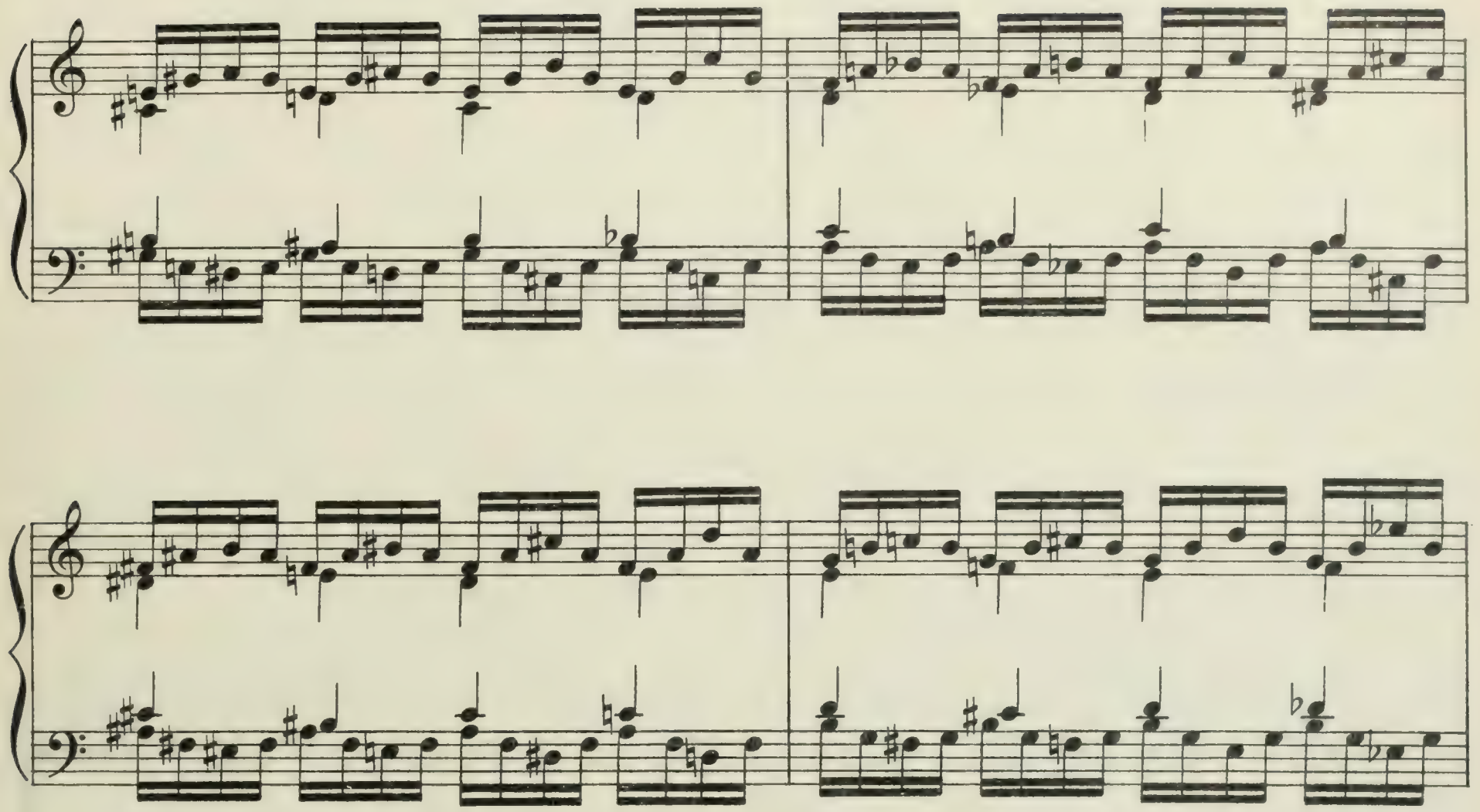
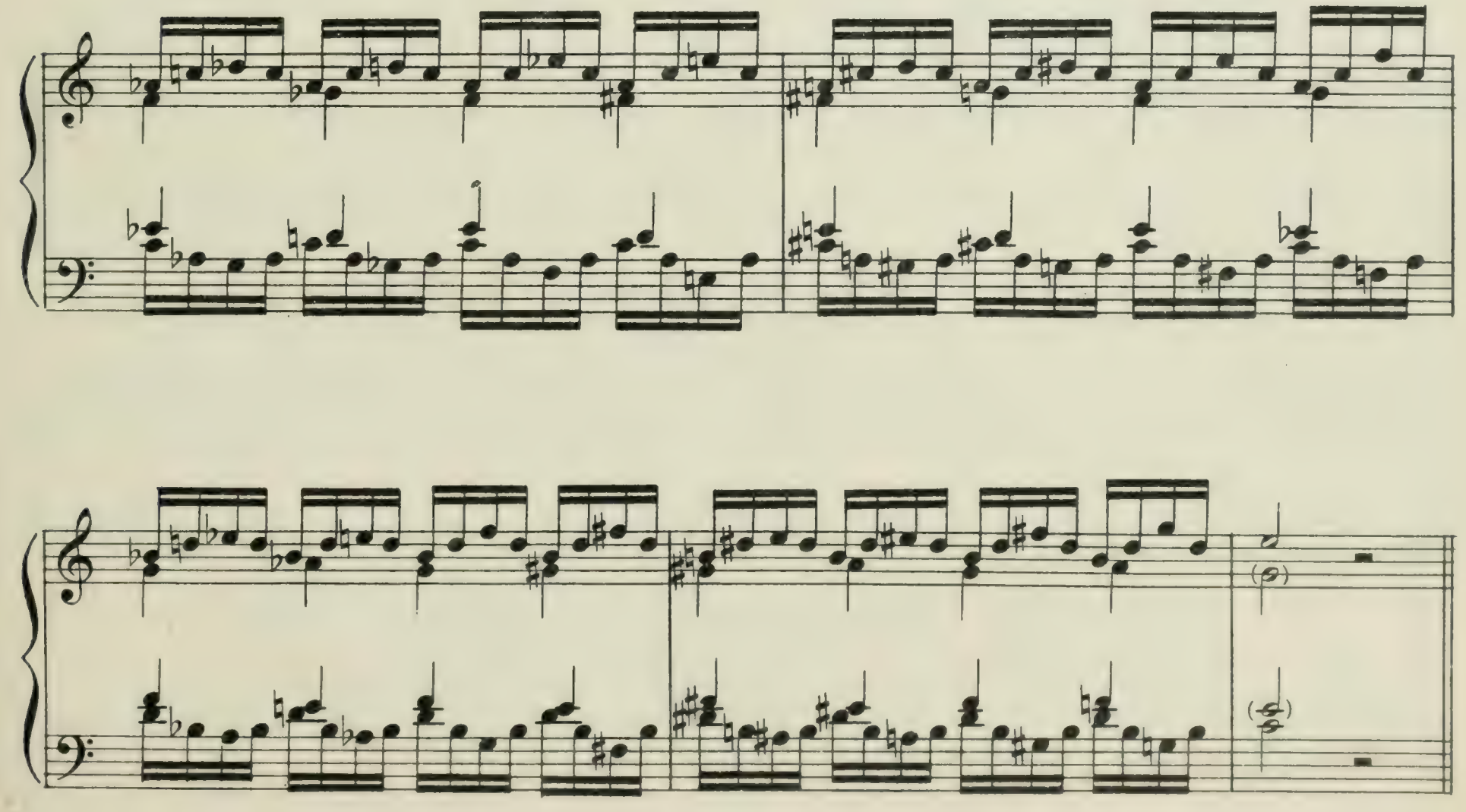
simile

segue

No. 6d

simile

simile



Original exercises, expressly written for this work, by

Originalübungen, eigens für dieses Werk geschrieben, von

Exercices originaux, écrits expressement pour cette oeuvre, par

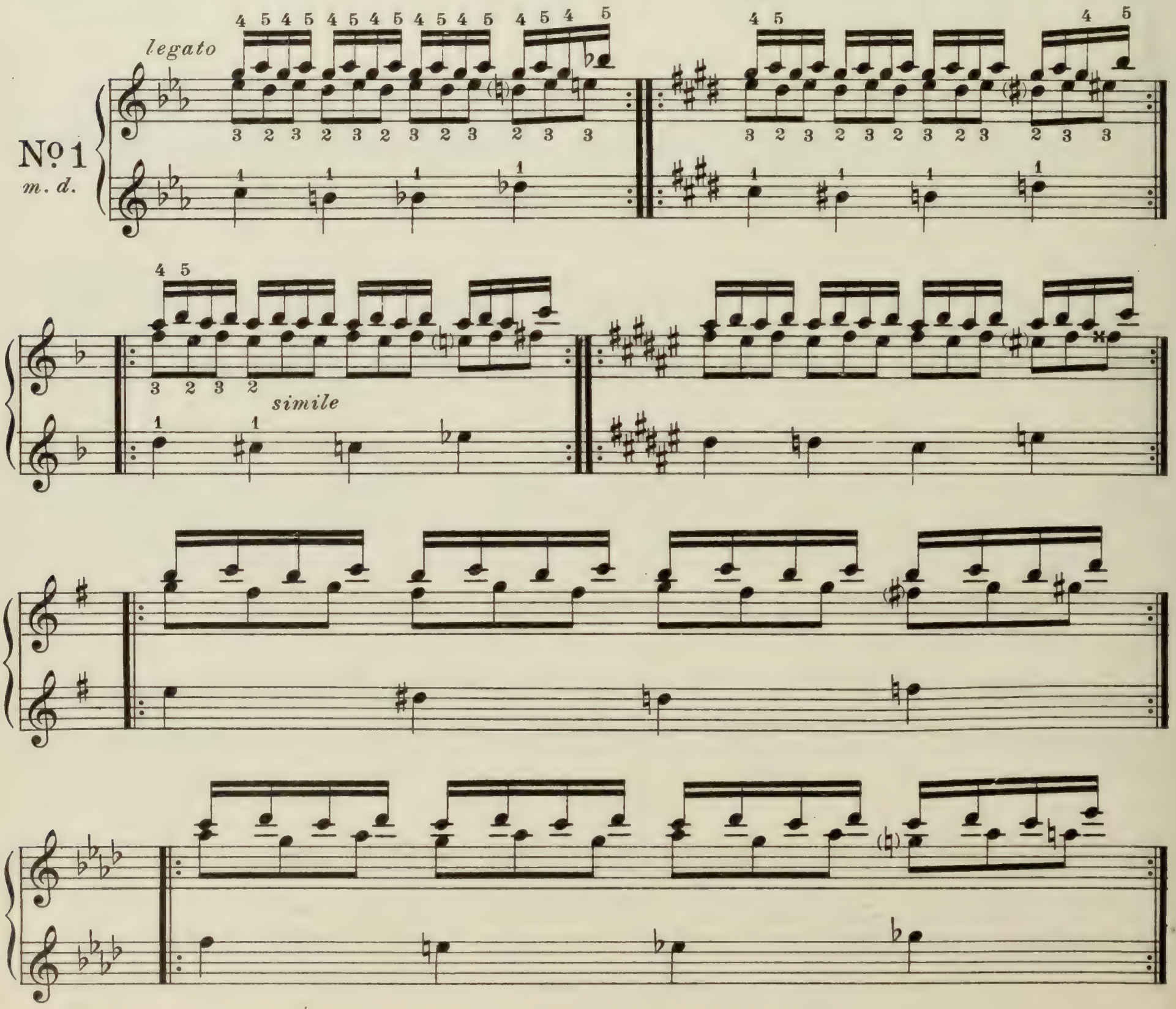
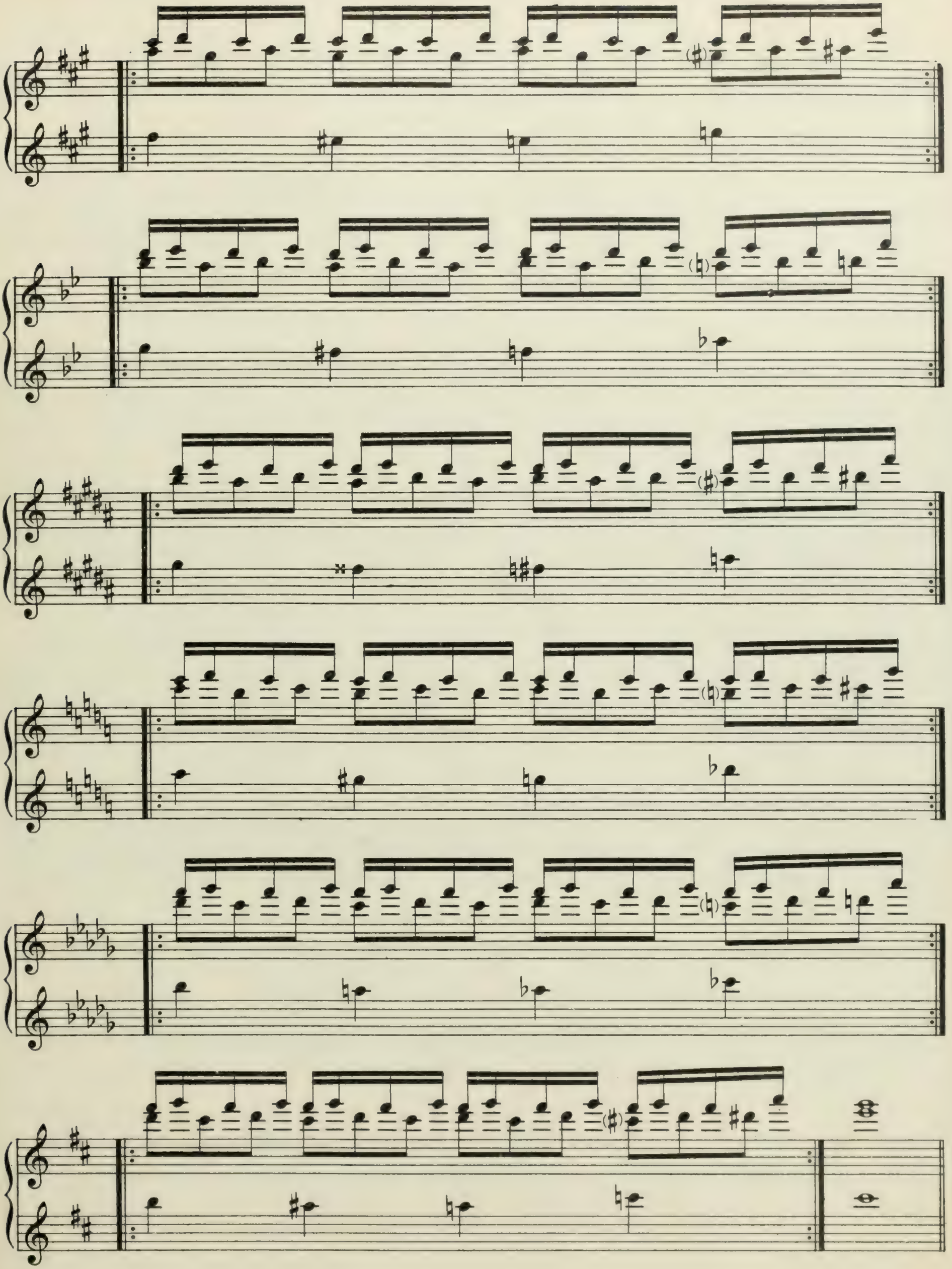
Ejercicios originales, escritos especialmente para esta obra, por

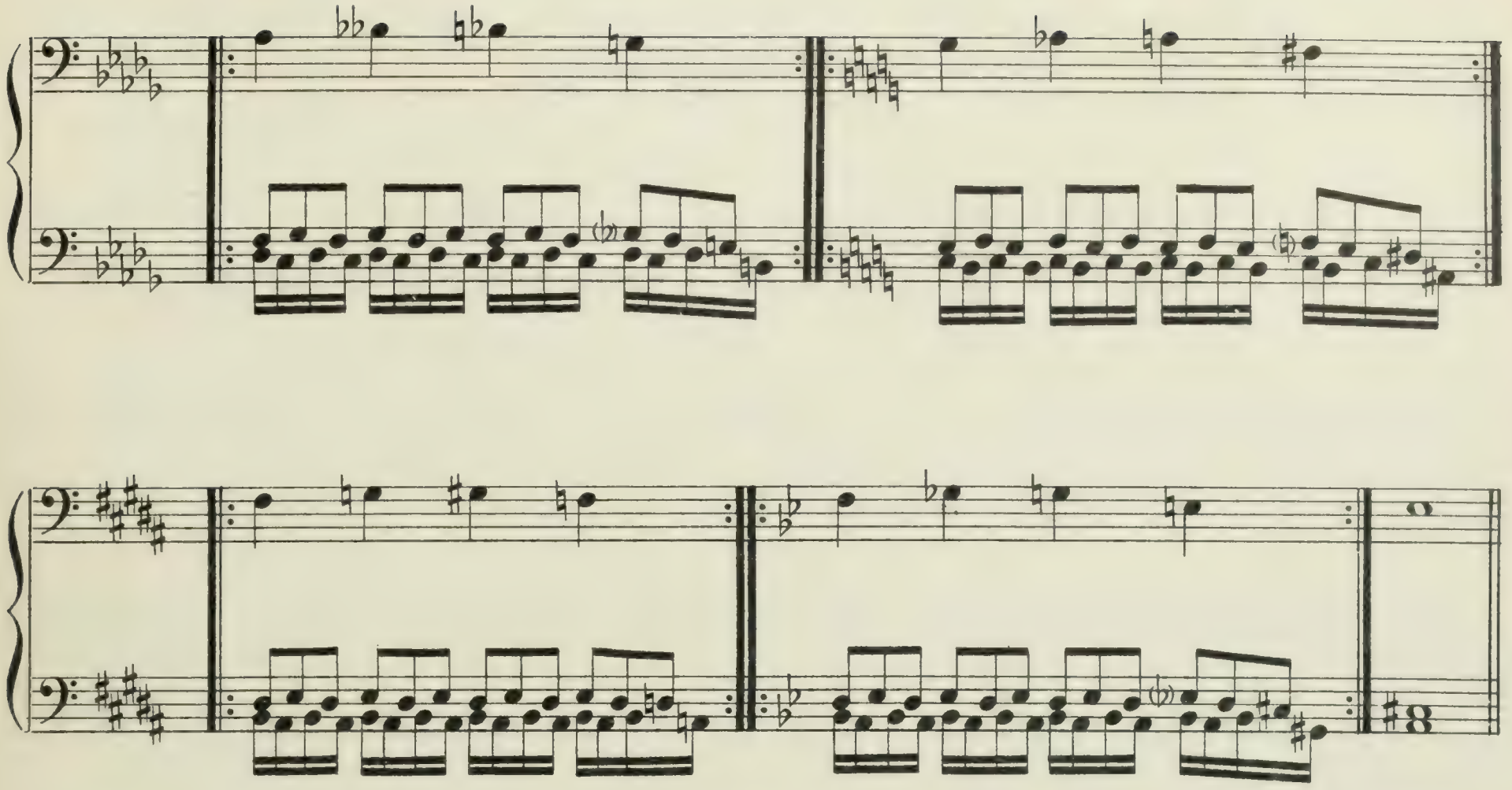
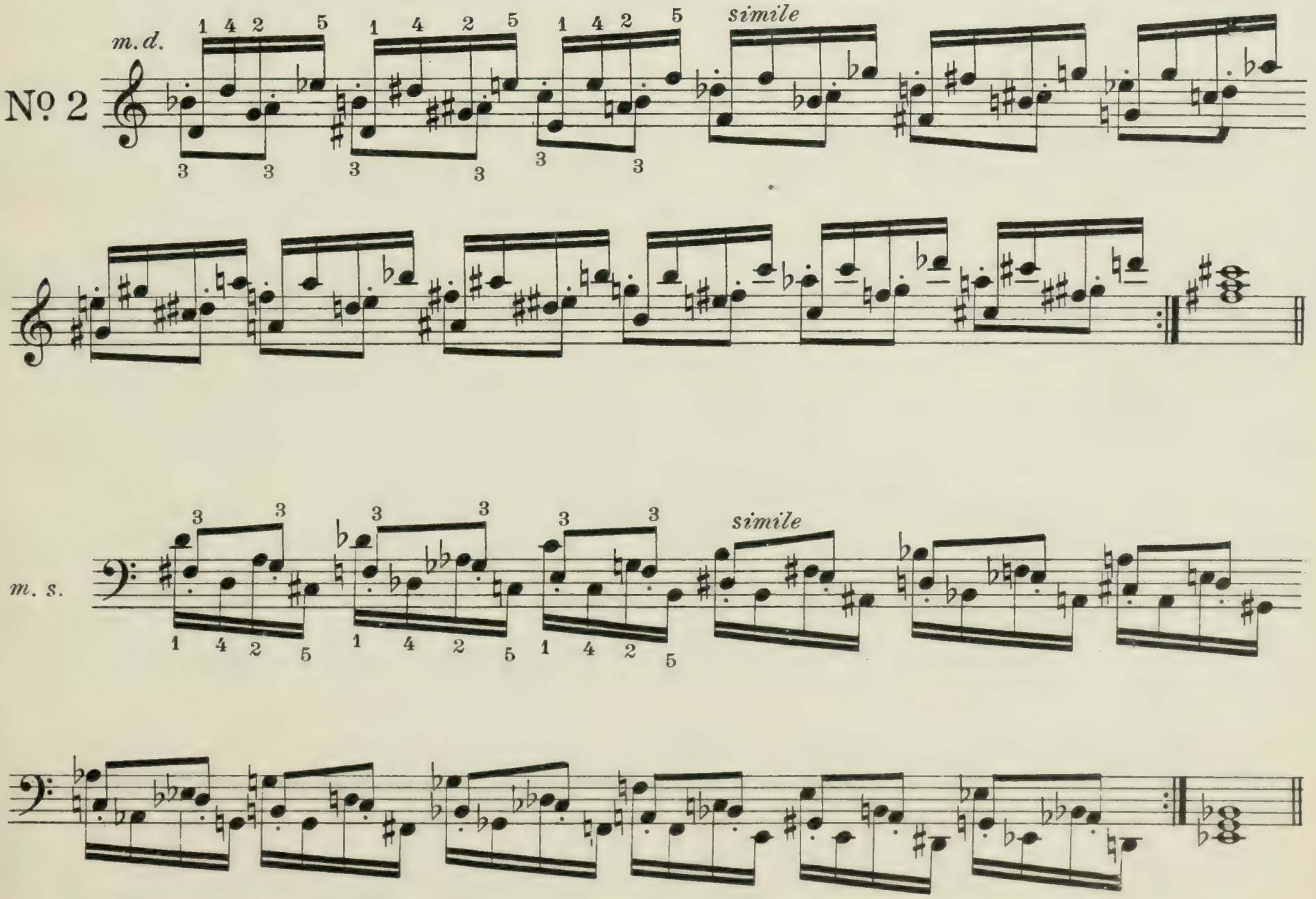
ALFRED CORTOT

The remarkably beneficial effect which these exercises have on the 3rd, 4th and 5th fingers, as regards independence, flexibility and stretching will be apparent when they are played through all the keys. The tempo should at first be rather slow, then increased until Allegro = ♩ is reached. To be practised *p, mf, f.* (A. J.)

Die bemerkenswerte wohltätige Wirkung, welche diese Übungen in Bezug auf Unabhängigkeit, Biegsamkeit und Streckung auf den dritten, vierten und fünften Finger haben, zeigt sich klar, sobald man sie durch alle Tonarten spielt. Das Zeitmass sollte zuerst ziemlich langsam sein; dann so viel schneller bis zum Allegro = ♩ Man übe sie p, mf, f (A.J.)

L'effet vraiment remarquable que ces exercices produisent sur les troisièmes, quatrièmes et cinquièmes doigts au point de vue de l'indépendance, la flexibilité et l'extension est évident lorsqu'on les joue dans tous les tons. On doit les étudier d'abord assez lentement, puis de plus en plus vite jusqu'à ce que l'on atteigne l'Allegro= ♩ A étudier *p, mf, f.* (A.J.)

La acción sumamente benéfica que producen estos ejercicios para dar independencia, flexibilidad y extensión interdigital a los dedos tercero, cuarto y quinto, se manifiesta al tocarlos en todos los tonos. Se deben tocar al principio bastante despacio; después, más y más aprisa, hasta llegar al Allegro = ♩ *Estúdiense p, mf, f. (A. J.)*

m. s.

simile



No 2

Exercises on black keys

See Examples and Preparatory Exercises.

Übungen auf schwarzen Tasten

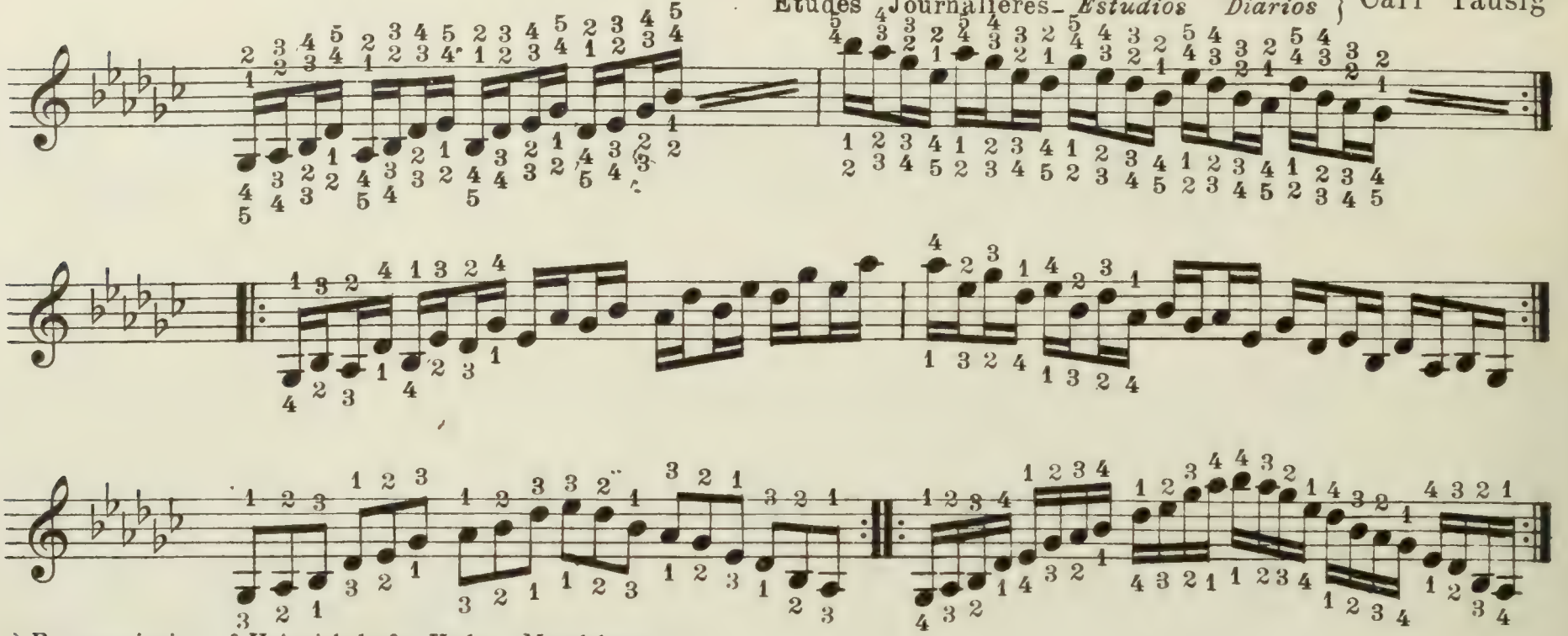
Siehe Beispiele und Vorübungen.

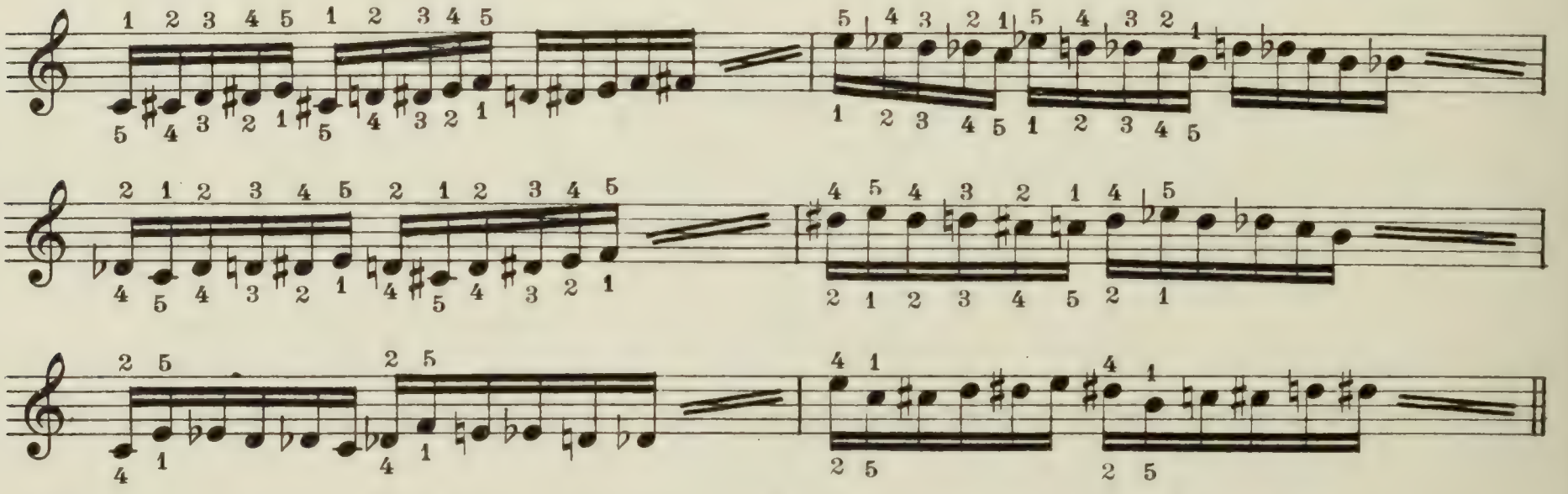
Exercices sur les touches noires

Voir Exemples et Exercices Préparatoires.

Ejercicios sobre las teclas negras

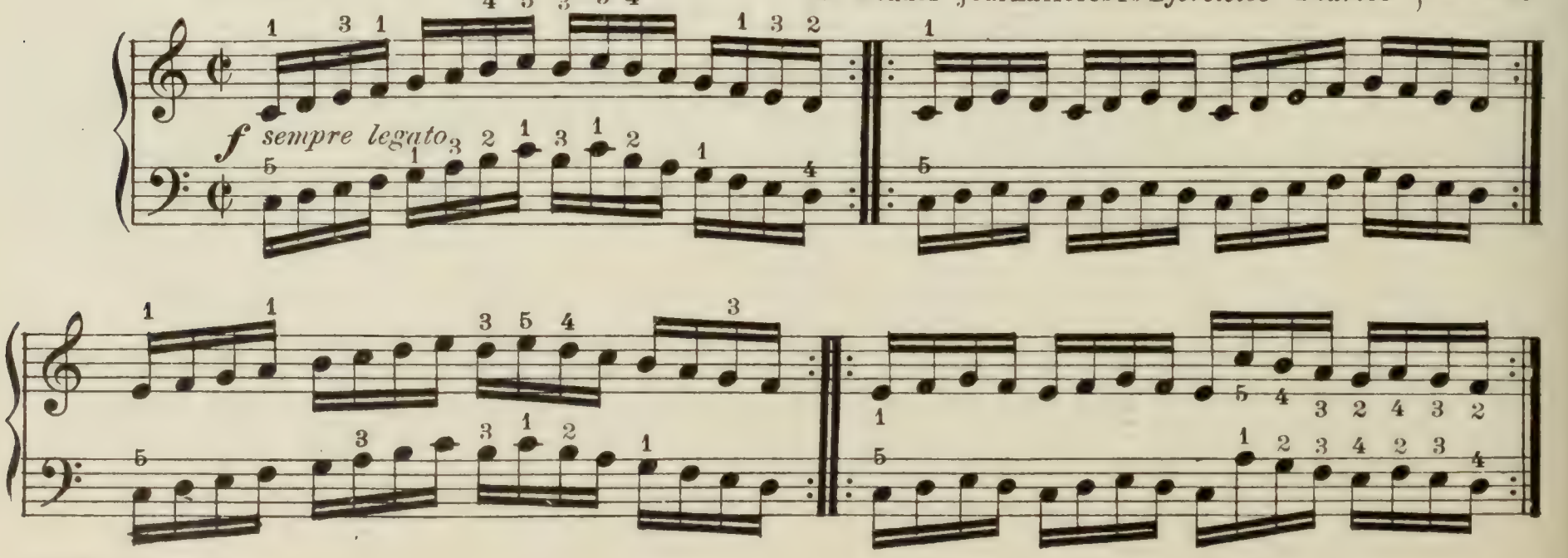
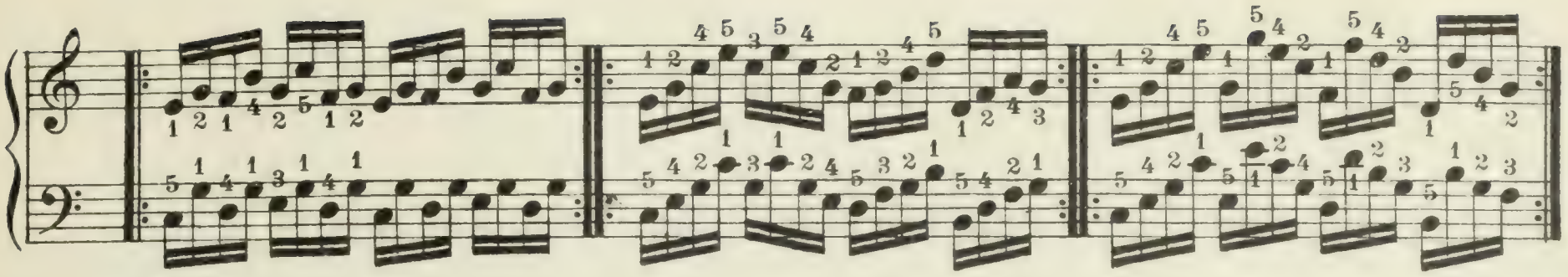
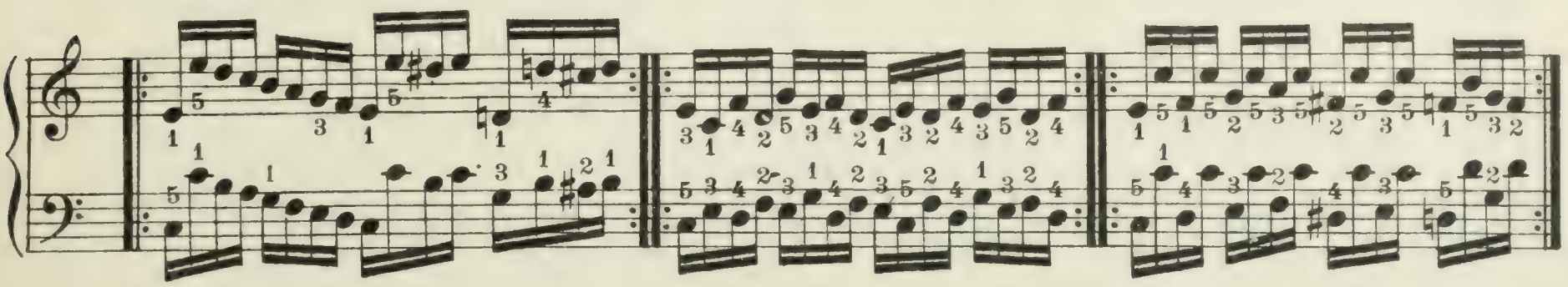
Véase Ejemplos y Ejercicios Preparatorios.

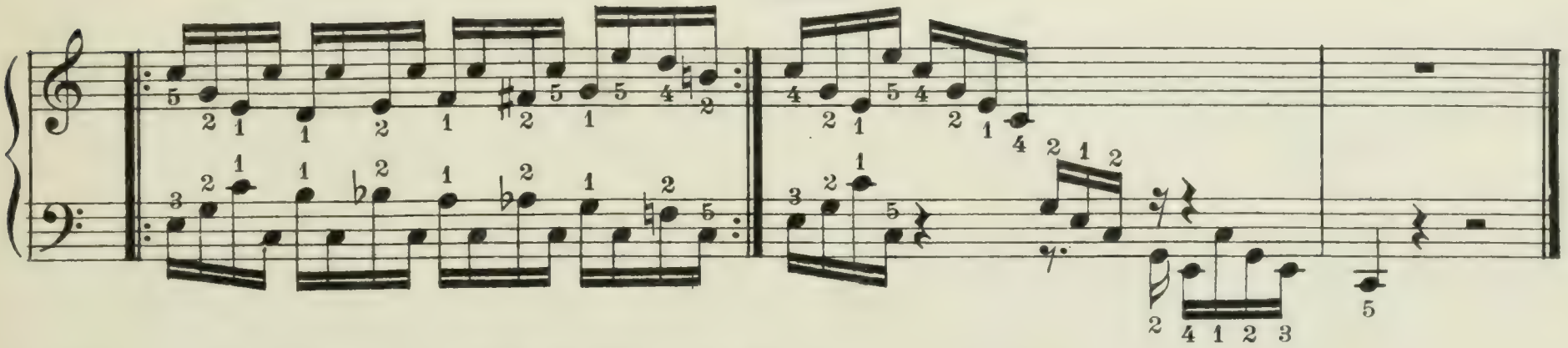
Daily Studies – *Tägliche Studien*
Etudes Journalières – *Estudios Diarios* } Carl Tausig*)

*) By permission of Heinrichshofen Verlag, Magdeburg

Chromatic Exercises. | *Chromatische Übungen.* | Exercices Chromatiques. | *Ejercicios Cromaticos.*

*) Repeat each measure 20 times without interruption. | *) *Wiederhole jeden Takt 20 Mal ohne Unterbrechung.* | *) Répétez chaque mesure 20 fois sans interruption. | *) *Repítase cada compás 20 veces sin interrupción.*

Allegro molto (♩ = 92)

40 Daily Studies *40 Tägliche Studien*
40 Études journalières *40 Ejercicios Diarios* } Czerny



Coda

★) This notice, which exemplifies the old-fashioned manner of practising the piano, is reproduced in every modern edition of the 40 Daily Studies of Czerny without comment. Yet, to repeat an exercise in the same manner twenty times is apt to blunt the attention and the interest, and is not conducive to quick and lasting results. Indeed, it is safe to assume that very few pupils actually repeat every exercise twenty times.

A better, safer and more interesting manner of practice is as follows:

f
pp
Accents every first of two notes.

Accents every second of two notes

Dotted notes:
Reversed dotted notes:
Staccato *f*
Staccato *pp*
Velocity *f*
Velocity *pp*

★) *Diese Bemerkung, die die altmodische Art Klavier zu üben darstellt, ist in jeder modernen Ausgabe der 40 Tägliche Studien von Czerny ohne Erläuterung wiedergegeben worden und doch: eine Übung zwanzigmal in derselben Weise zu wiederholen, ist dazu geeignet, die Aufmerksamkeit und das Interesse abzustumpfen. In der Tat darf man annehmen, dass sehr wenige Schüler eine Übung wirklich zwanzigmal wiederholen.*

Eine bessere, sicherere und interessantere Art zu üben ist die folgende:

f
pp
Akzente auf jeder ersten von zwei Noten.

Akzente auf jeder zweiten von zwei Noten.

Punktierte Noten:
Umkehrung der punktierten Noten:
Staccato f
Staccato pp
Schnell f
Schnell pp

★) Cette indication, qui représente l'ancienne façon d'étudier le piano, est reproduite, sans commentaires, dans toutes les éditions modernes des 40 Etudes Journalières de Czerny. Et pourtant, en répétant un exercice vingt fois de la même façon on risque d'émousser l'attention et l'intérêt. Il est même permis d'affirmer que très peu d'élèves répètent vraiment vingt fois un exercice.

Une façon de travailler, meilleure, plus sûre et plus intéressante, est la suivante:

f
pp
Accents sur la première de chaque deux notes.

Accents sur la seconde de chaque deux notes.

Notes pointées:
Inversion des notes pointées:
Staccato *f*
Staccato *pp*
Vélocité *f*
Vélocité *pp*

★) *Esta indicación, que representa la manera antigua de estudiar el piano, se halla reproducida en todas las ediciones modernas de los 40 Estudios Diarios de Czerny. Sin embargo-el repetir un ejercicio veinte veces de la misma manera tiende a enervar y disminuir el interés y la atención. Se puede afirmar que muy pocos discípulos repiten verdaderamente un ejercicio veinte veces.*

Más segura, mejor y más interesante es la manera siguiente de estudiar:

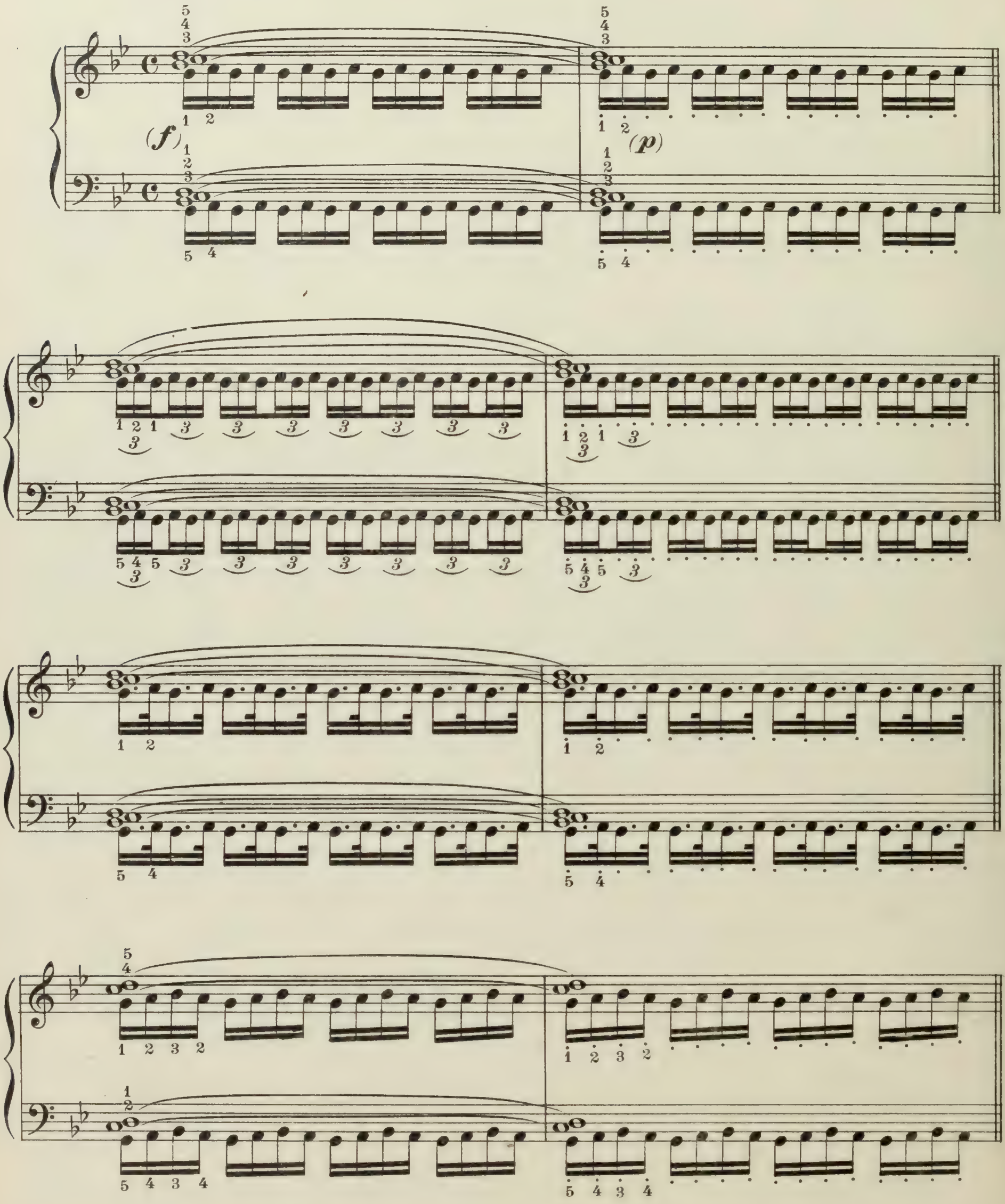
f
pp
Acentos en la primera de cada dos notas.

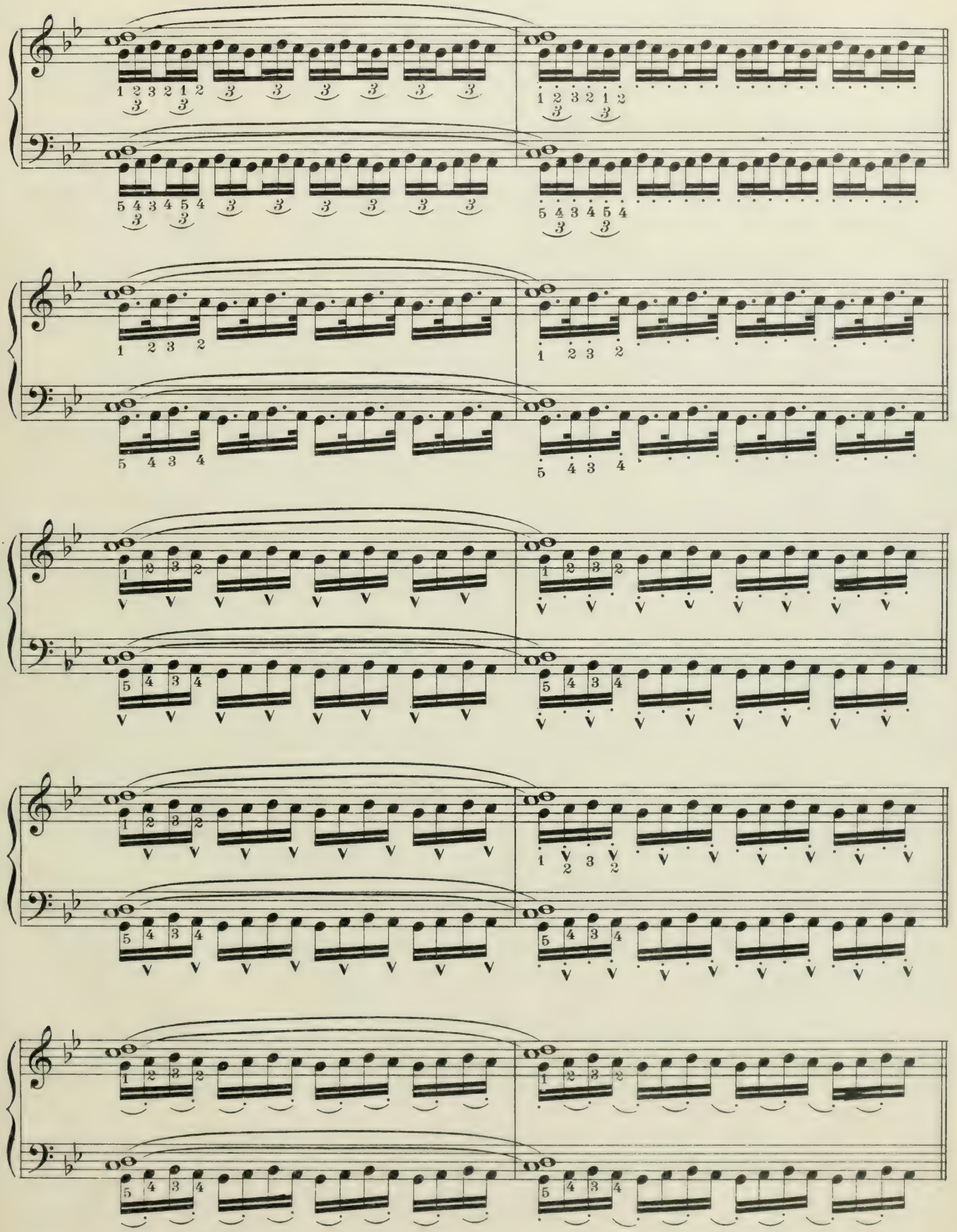
Acentos en la segunda de cada dos notas.

Notas punteadas:
Notas punteadas invertidas:
Staccato f
Staccato pp
Velocidad f
Velocidad pp

FRANZ LISZT

Andante *(A. J.)*

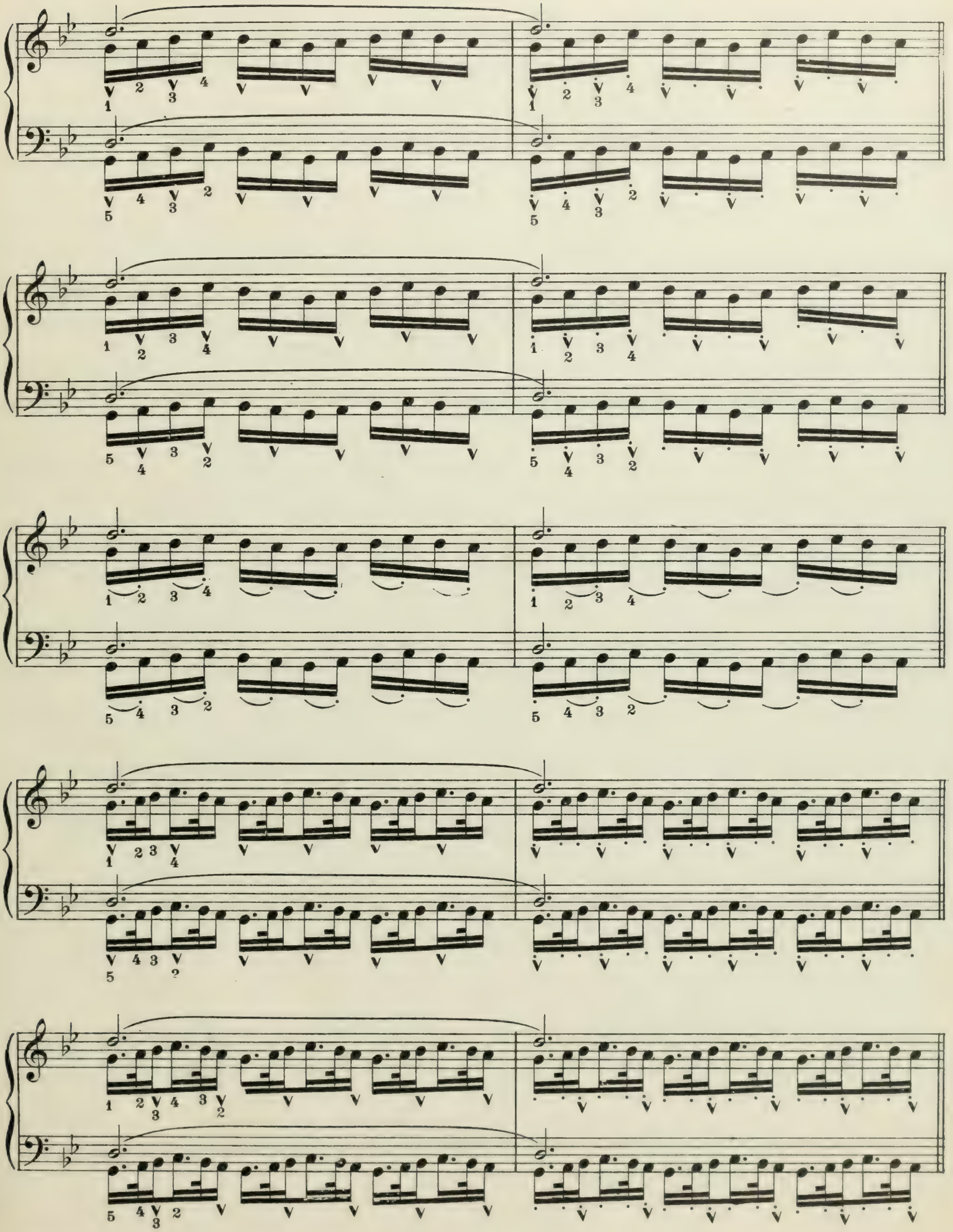




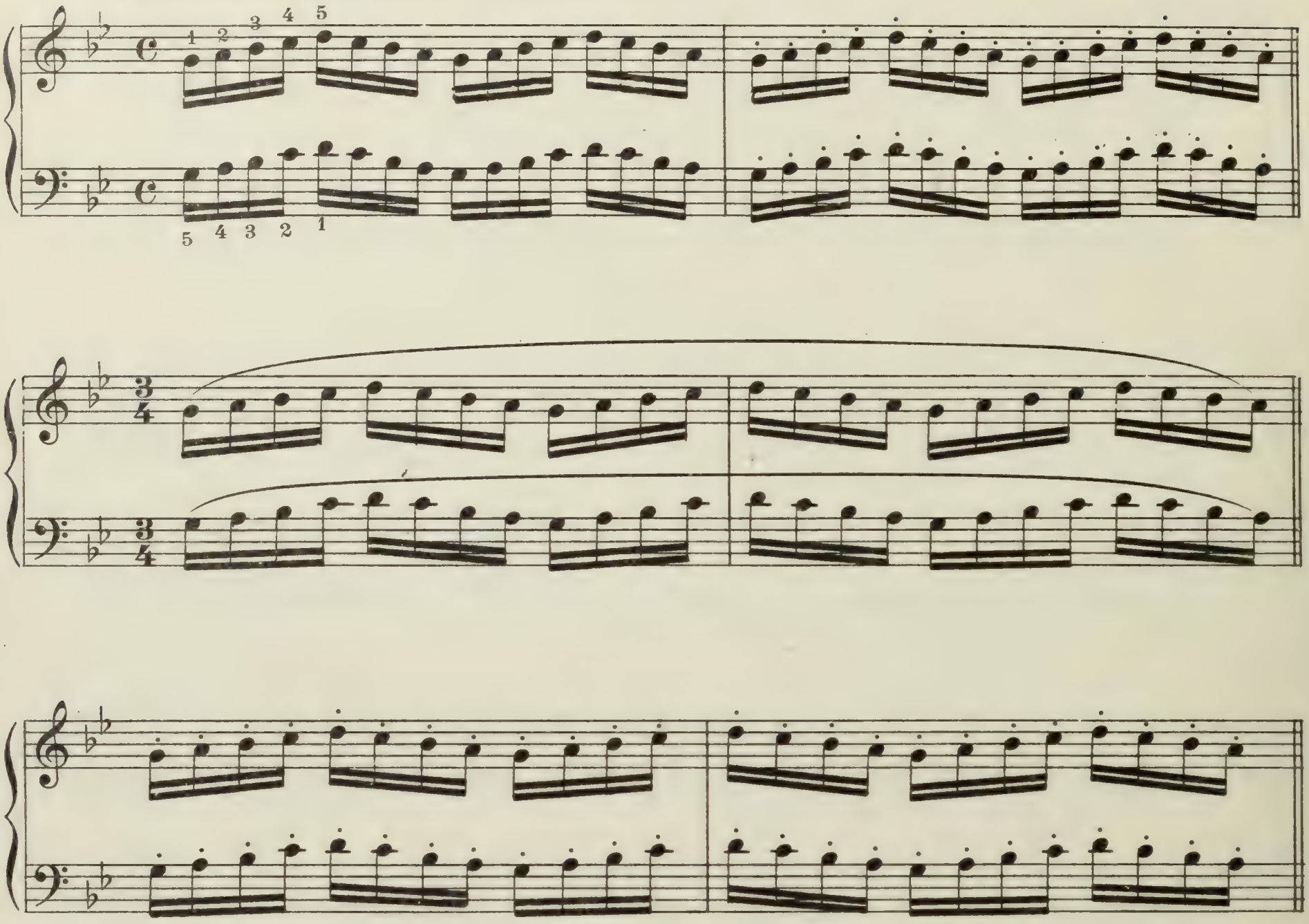
(Moderato)

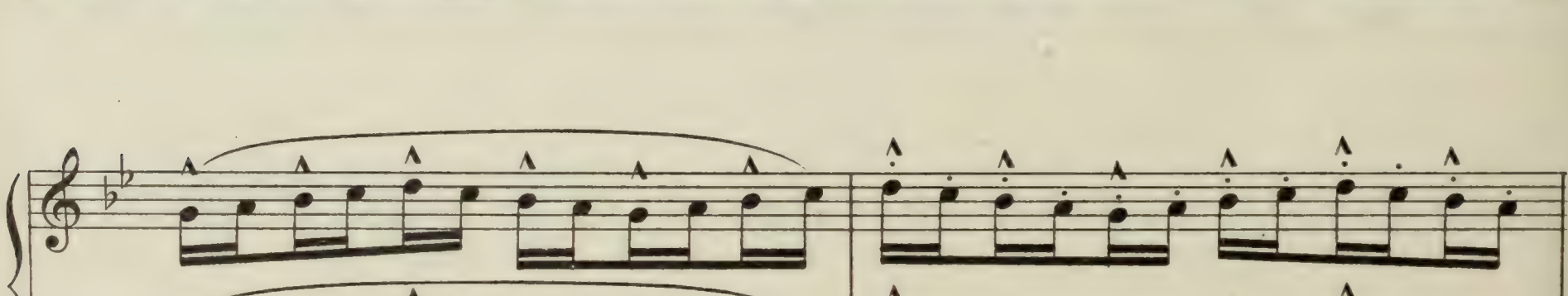
(*f*)

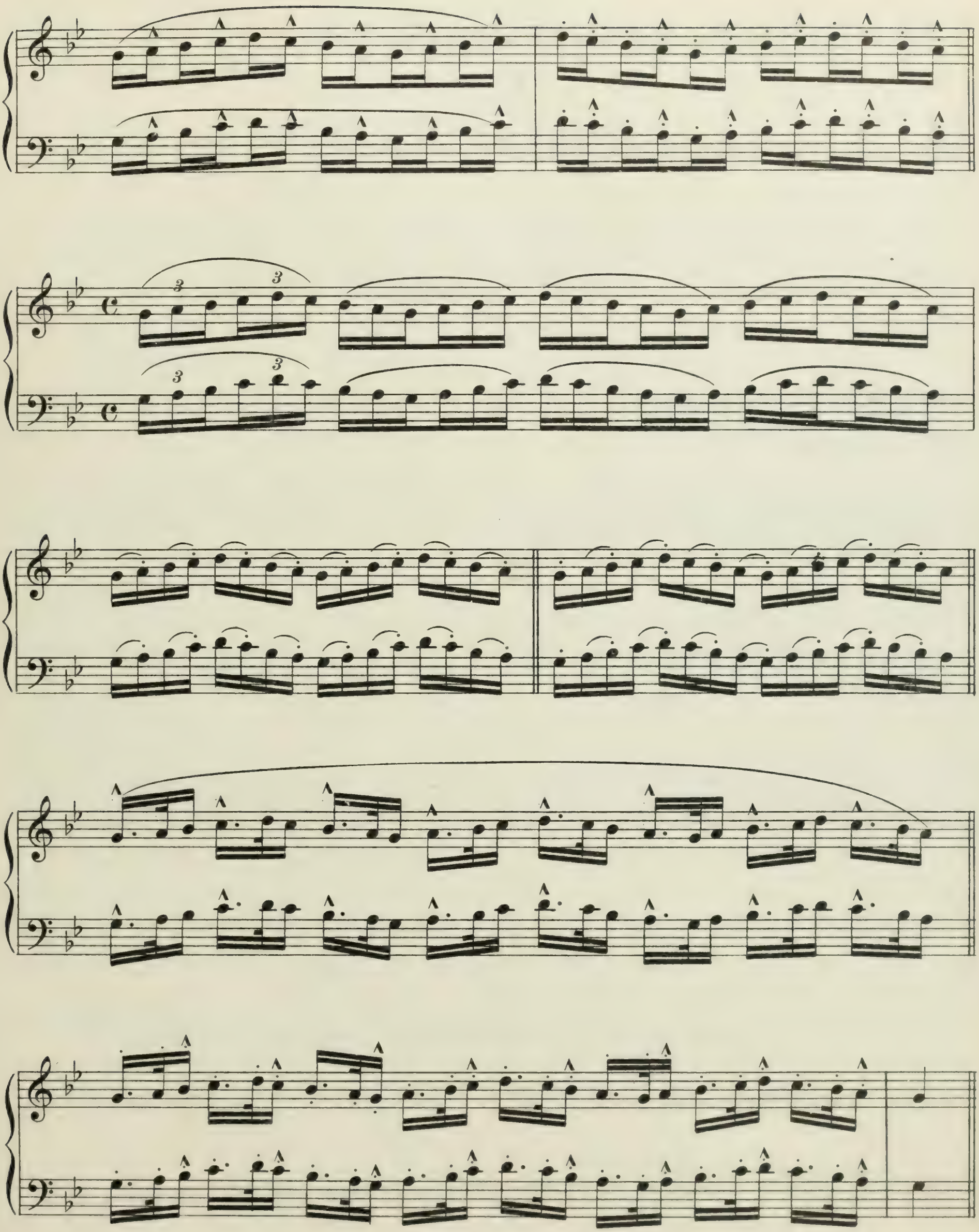
(*p*)



Moderato - Allegretto - Allegro *(A. J.)*







FRANZ LISZT

Moderato - Allegretto - Allegro *(A.J.)*

(f - mf - p) (A.J.)

etc.

later *m. d.*
später 23, 34, 45
après *m. s.*
después 32, 43, 54

Rosenthal - Schytte, *) School of Modern Pianoforte Virtuosity
Schule des höheren Klavierspiels

(A.J.)

*) Published with permission of Adolph Fürstner, Berlin W.10, Copyright 1892 by O.B.Boise.

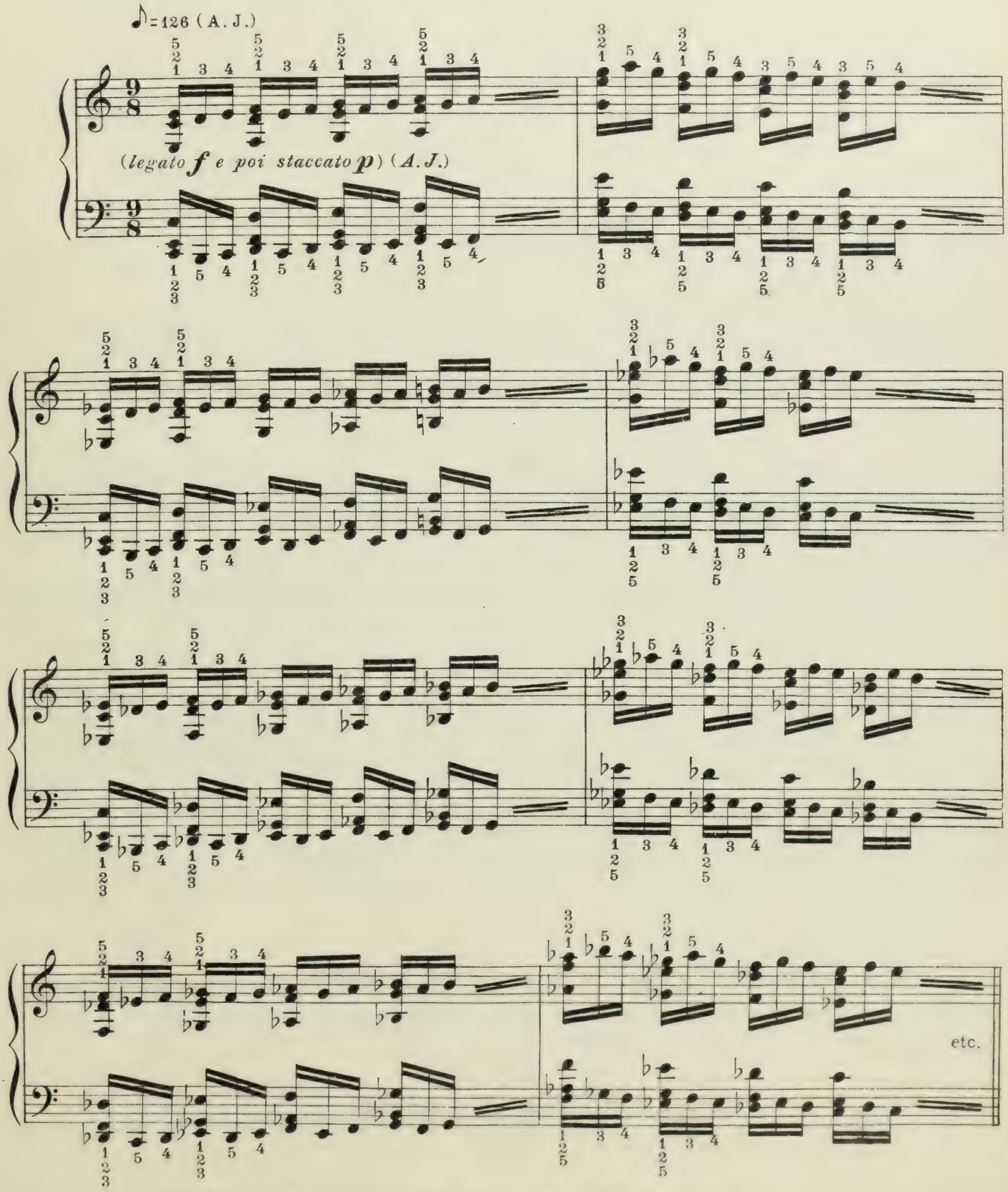
JOHANNES BRAHMS*)

Exercise of Johannes Brahms, published by Carl Tausig in his "Daily Studies."

Johannes Brahmssche Übung, von Carl Tausig in seinen "Tägliche Studien" veröffentlicht.

Exercice de Johannes Brahms, publié par Carl Tausig dans ses "Études Journalières."

Ejercicio de Johannes Brahms, publicado por Carl Tausig en sus "Estudios Diarios."



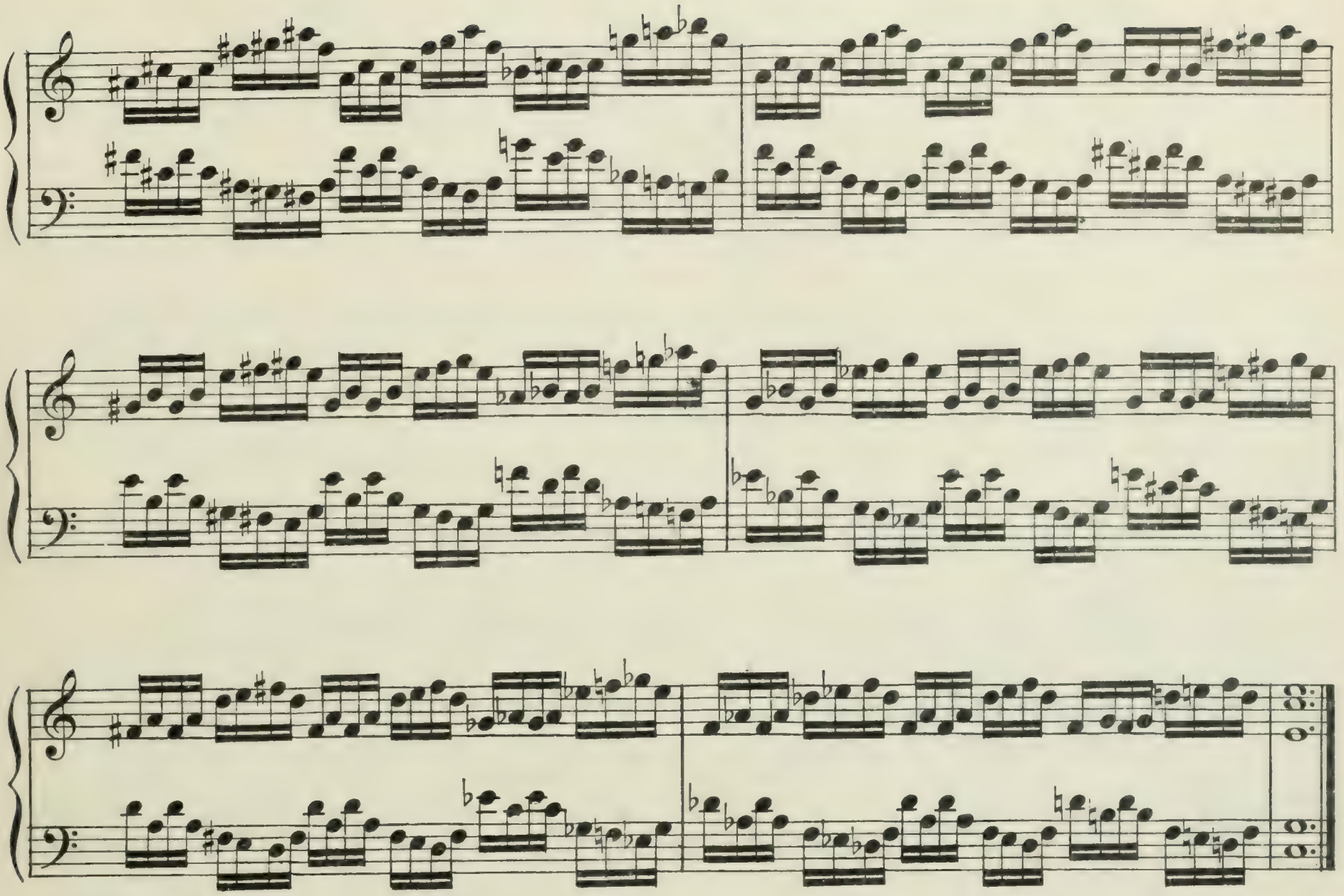
*) Published with permission of Heinrichshofen Verlag Magdeburg.

Daily Studies – *Tägliche Studien*
Études Journalières – *Estudios Diarios* } Carl Tausig

Moderato - Allegretto - Allegro (A. J.)

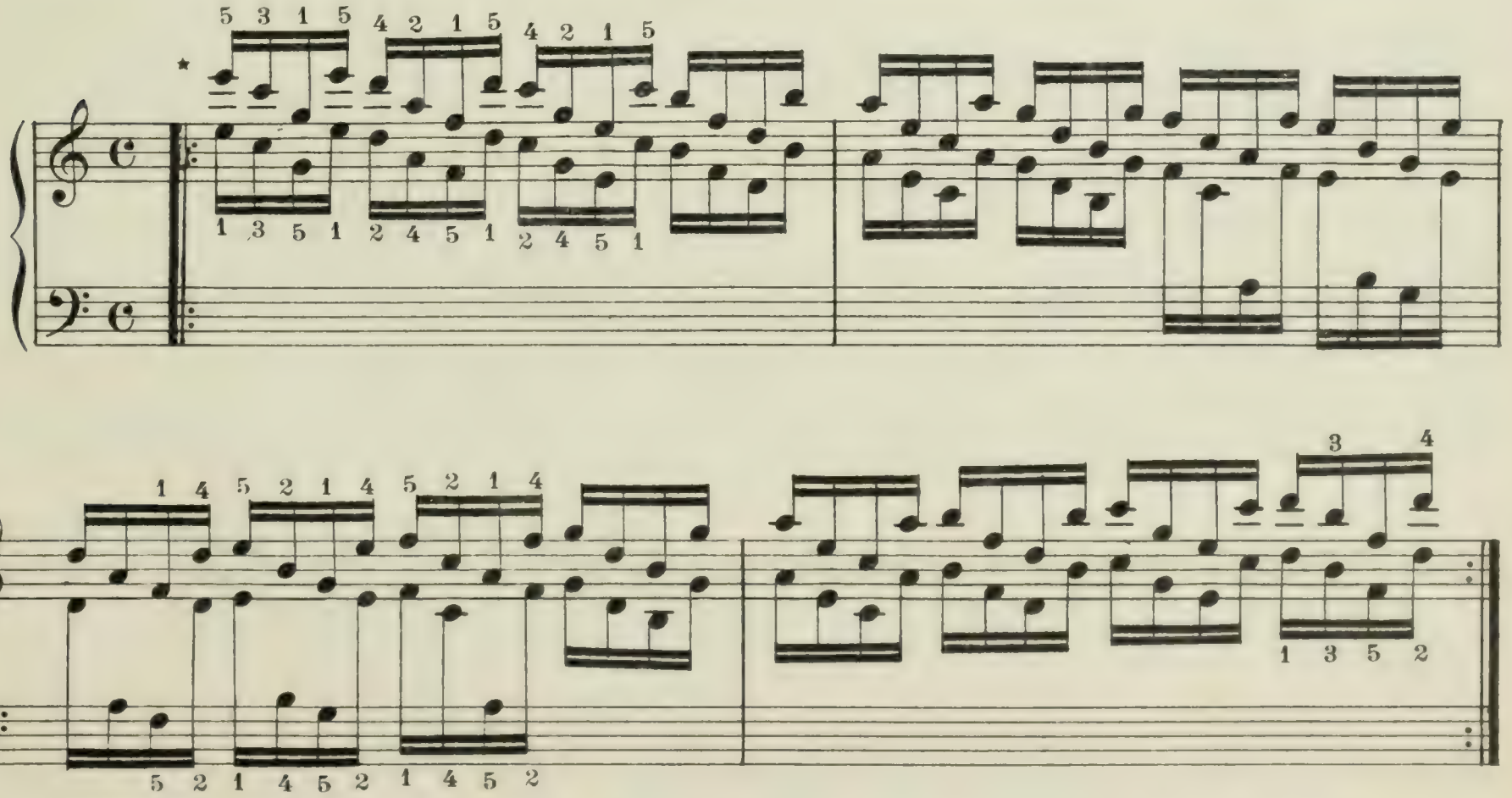
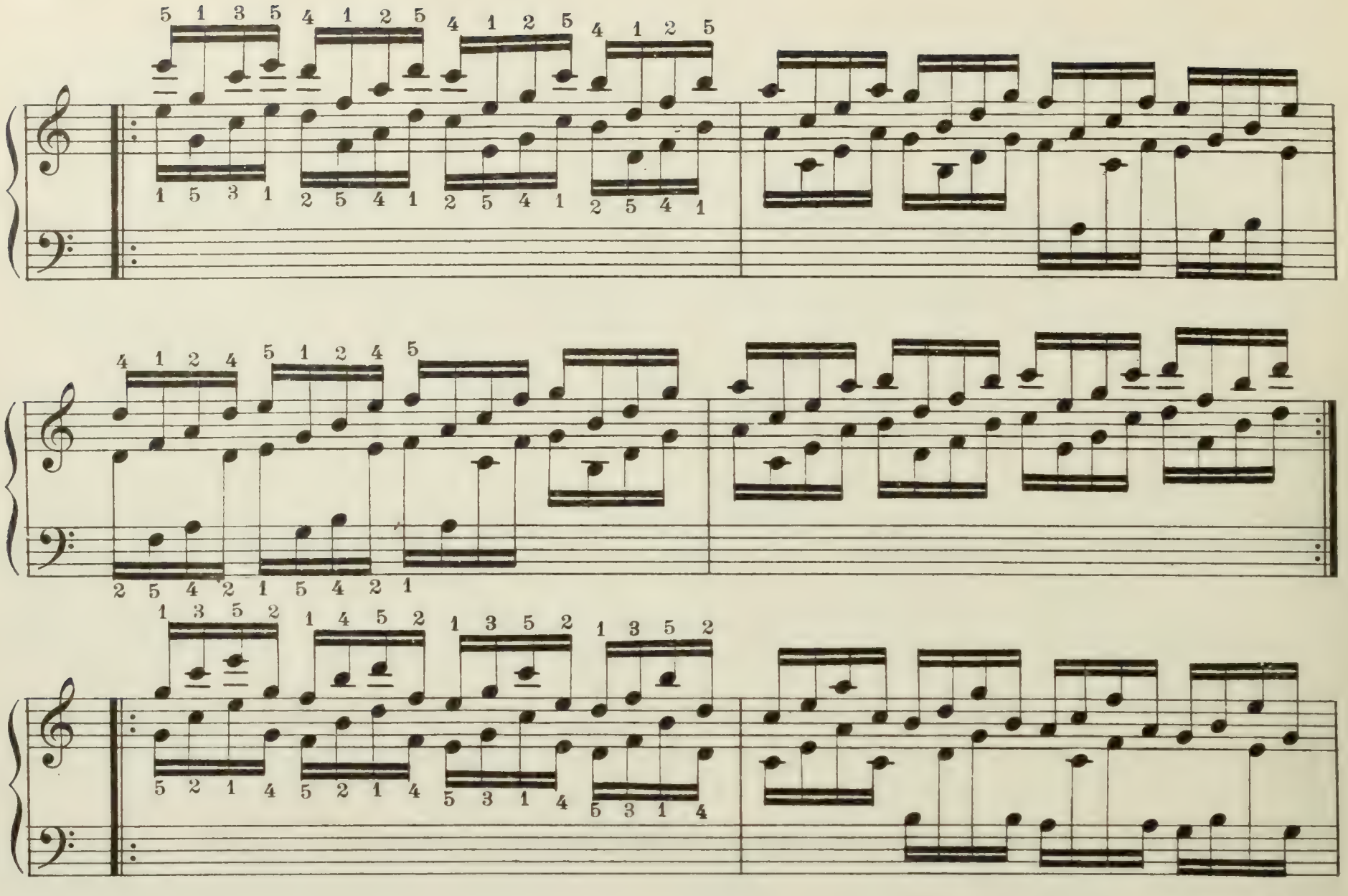
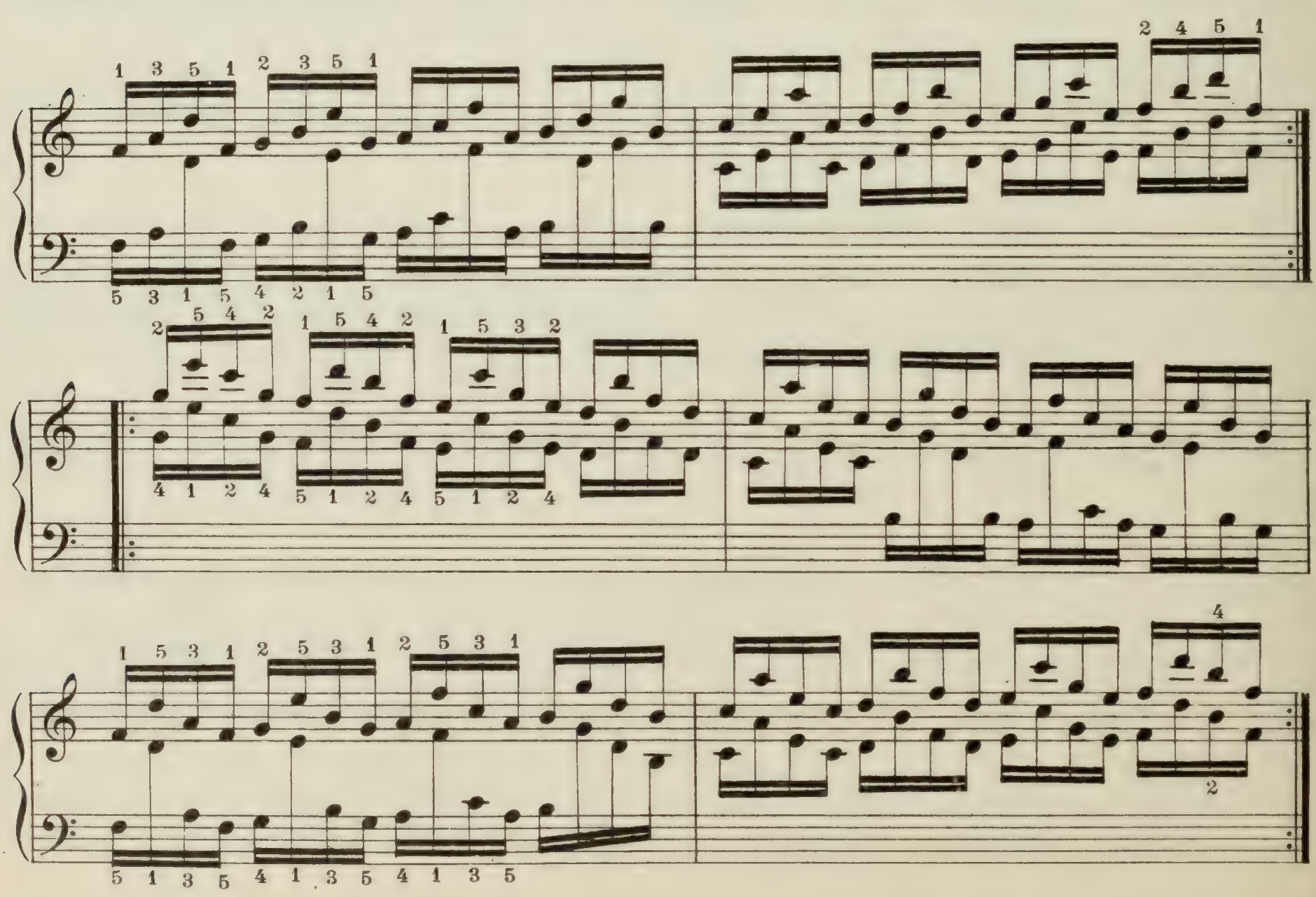
f

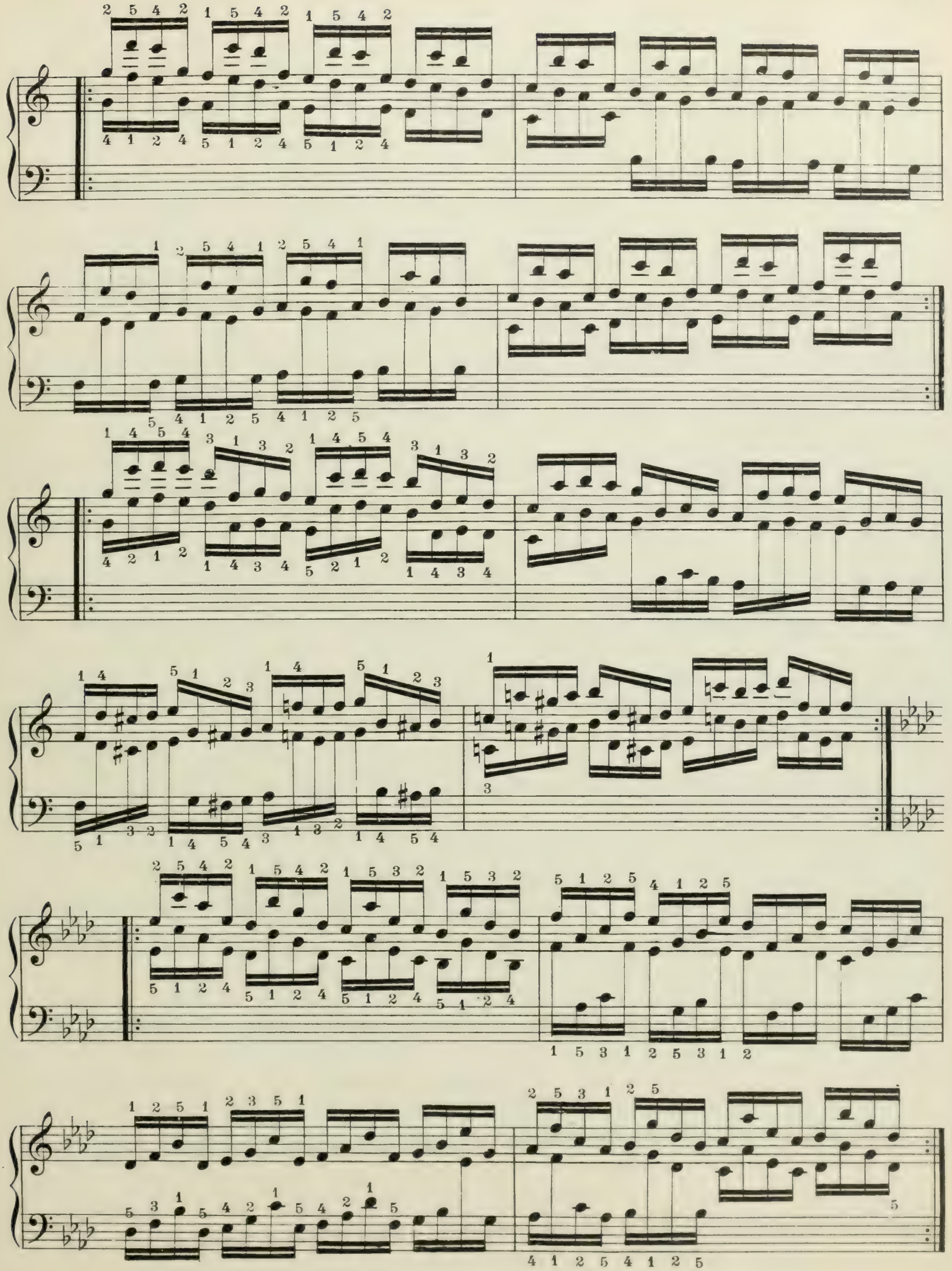
etc.



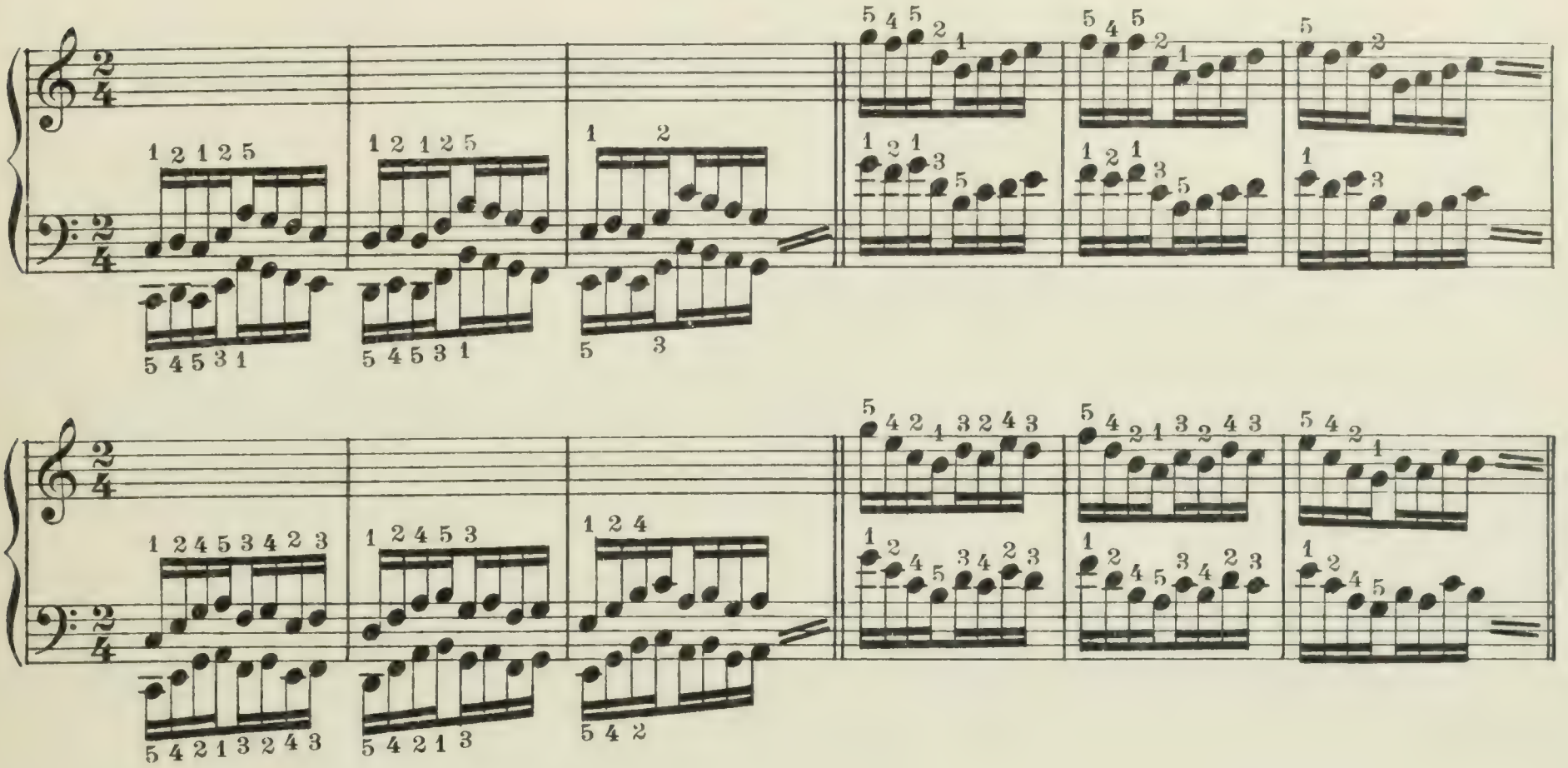
Published by permission of Heinrichshofen Verlag, Magdeburg

School of the Virtuoso | *Schule des Virtuosen* | Ecole du Virtuose | *Escuela del Virtuoso*

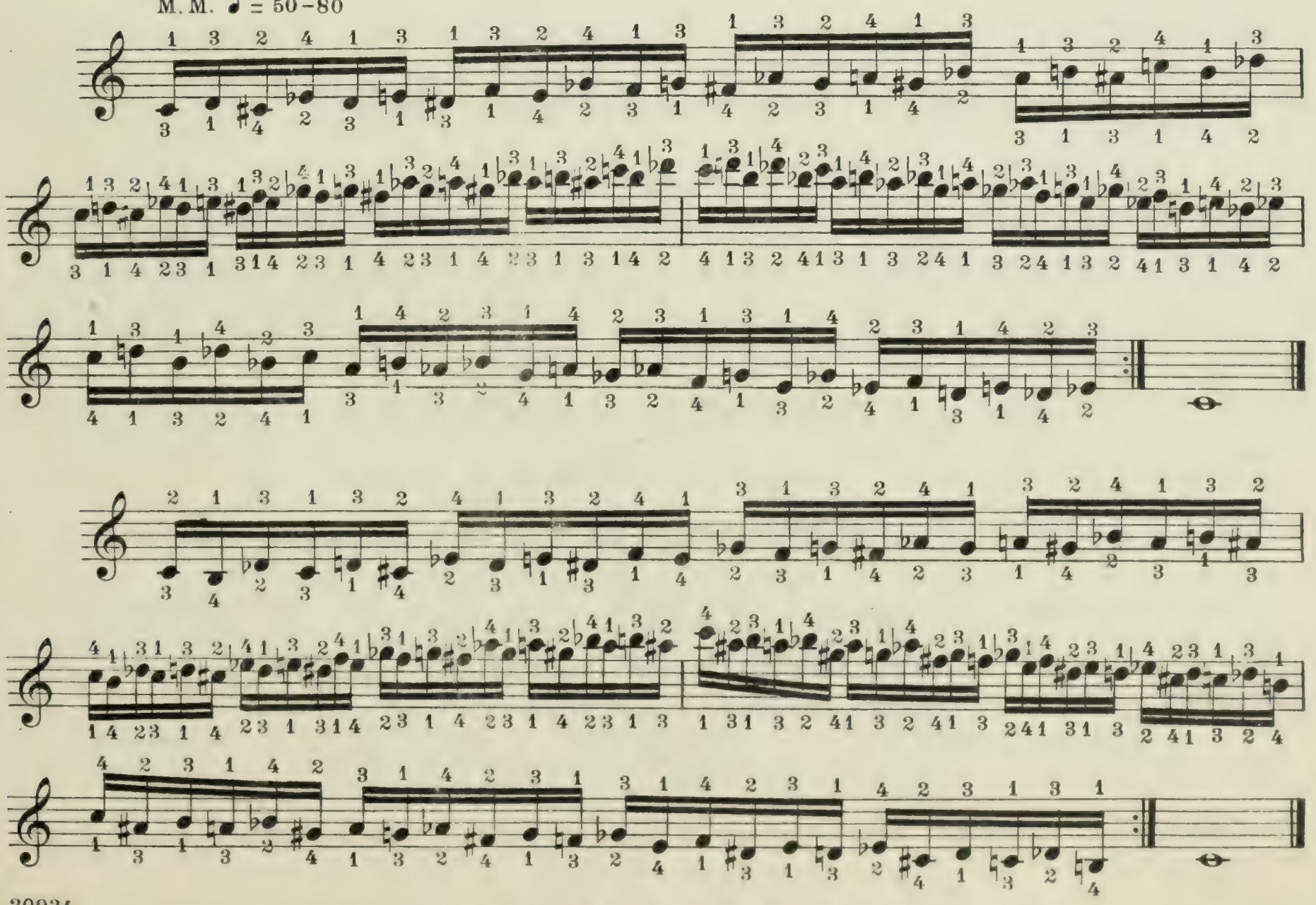
CZERNY *)

*) See page 179 | *Siehe Seite 179* | Voir page 179 | *Véase página 179*





Coda

C. L. HANON *)

Complete School of Technic for the Pianoforte
I. Philipp *)
(By permission of Theo. Presser Co.)

M. M. ♩ = 50–80



*) Published with permission of Alph. Schotte and Co., Succ'rs, Boulogne-sur-Mer.

PISCHNA

Moderato

f

etc.

Lento M.M. ♩ = 92

sf

etc. etc. etc. etc.

Preparatory exercises and examples

It is evident that with the profusion of material at hand a restricted selection was necessary and therefore the following examples must be considered only as models of many others possibly just as instructive. The preparatory exercises show merely some of the ways to conquer a difficult passage. More anent this will be found in the Chapter "How to Practise, how to Perform."

Vorübungen und Beispiele

Es liegt auf der Hand, dass ich aus der Fülle anwendbarem Materials nur eine kleine Auswahl treffen konnte, und daher sind folgende Beispiele nur als ein Weniges aus der Menge so vieler anderer ebenso lehrreicher Übungen zu betrachten. Indem ich auf die nachstehenden Vorü - bungen hinweise, will ich mit diesen nur einen Fingerzeig geben, auf welche Art man schwierige Passagen überwindet. Näheres hier - über findet man im Ka - pitel „Wie man üben soll, wie man vorträgt."

Exercices préparatoires et exemples

Il est évident qu' avec la profusion de matières disponibles j'ai dû me borner à faire un choix restreint, et par conséquent, il ne faut considérer les exemples que je donne que comme des modèles, entre beaucoup d'autres peutêtre tout aussi instructifs. En donnant les exercices préparatoires je ne veux qu'indiquer quelques-uns des moyens pour se rendre maître d'un passage difficile. On trouvera là-dessus des indications plus complètes dans le Chapitre "Comment il faut étudier, comment il faut exécuter."

Ejercicios preparatorios y ejemplos

Es evidente que con la profusión de material disponible he tenido que limitarme a una corta selección y, por lo tanto, hay que considerar los ejemplos que doy, solamente como modelos, entre muchos otros, acaso tan instructivos como estos. Al dar los E - jercicios preparatorios no he deseado más que indicar algunas de las maneras de dominar pasajes difíciles. Sobre este punto se encontrarán más ámplias indicaciones en el Capítulo "Cómo se debe estudiar, cómo se debe ejecutar."

Preparatory exercises for the Sonata in C major, Op. 53, of Beethoven.

Vorübungen für die C dur Sonate, Op. 53, von Beethoven.

Exercices preparatoires pour la Sonate en *ut* majeur, Op. 53, de Beethoven.

Ejercicios preparatorios para la Sonata en Do mayor, Op. 53, de Beethoven.

Allegretto moderato

f

etc.

etc.

Through all the keys
Durch alle Tonarten
Dans tous les tons
En todos los tonos

Preparatory exercises for the Sonata in F minor, Op. 57, of Beethoven.

Vorübungen für die Sonate in F moll Op. 57, von Beethoven.

Exercices préparatoires pour la sonate en *fa* mineur, Op. 57, de Beethoven.

Ejercicios preparatorios para la sonata en Fa menor, Op. 57, de Beethoven.

Allegro assai

f

sf etc.

m. d.

Allegro ma non troppo

f

sf etc.

etc.

f

etc.

f

etc.

f

etc.

Finger staccato _ *Fingerstaccato*
Staccato de doigts _ *Staccato de dedos*

f

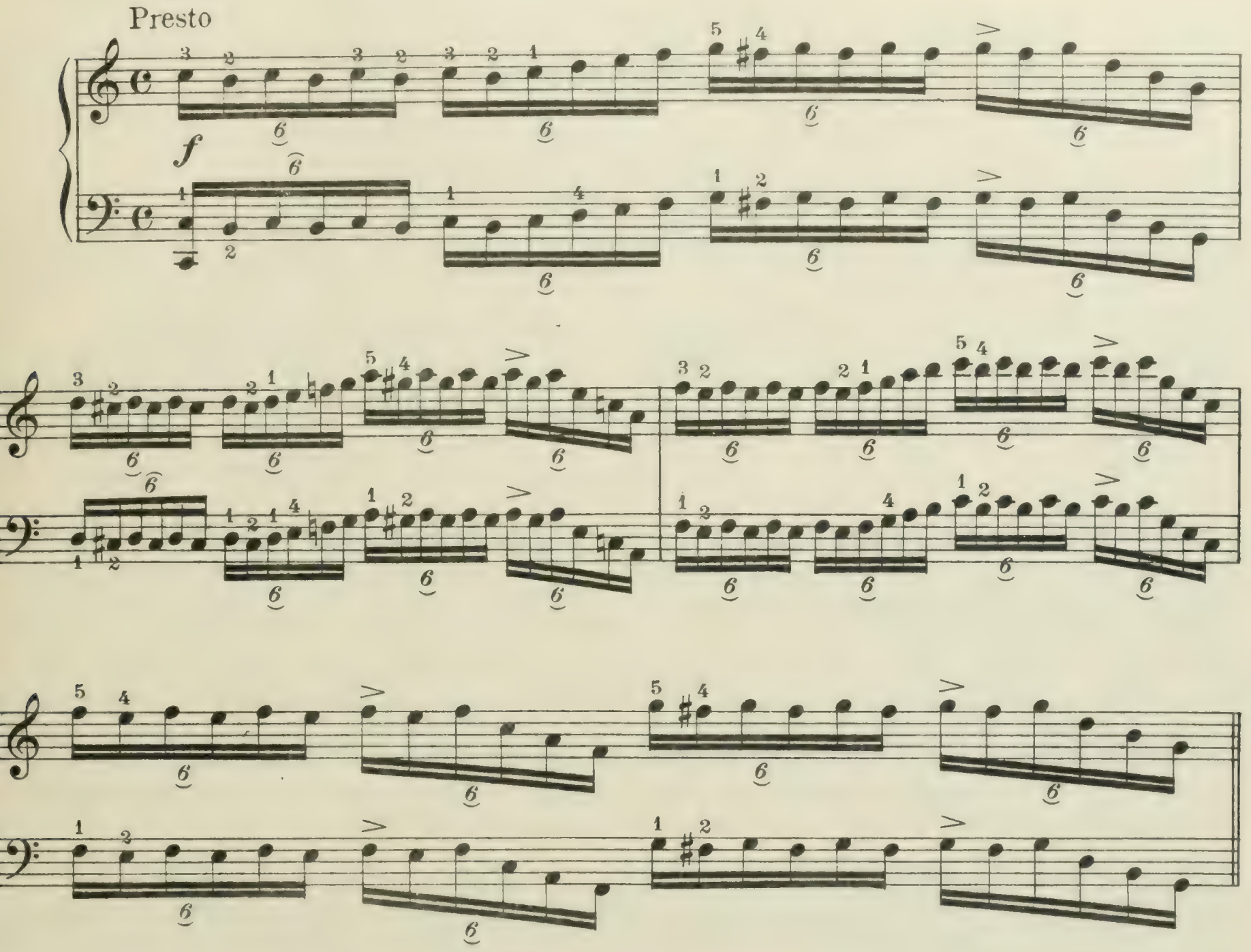
etc.

Preparatory exercise for the C minor Concerto of Beethoven (end of last movement.)

Vorübung für das C moll Konzert von Beethoven (Ende des letzten Teils.)

Exercice préparatoire pour le Concerto en *ut* mineur de Beethoven (fin du dernier mouvement.)

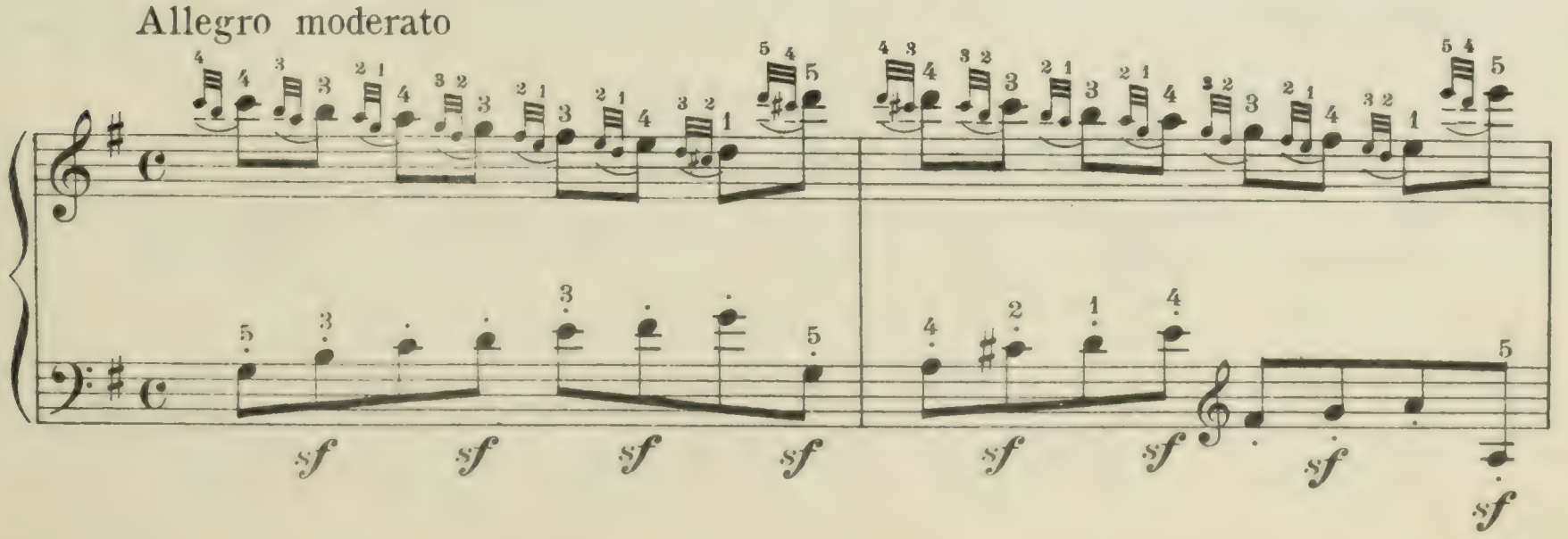
Ejercicio preparatorio para el Concierto en Do menor de Beethoven (final del último movimiento.)



Preparatory exercise for the Concerto in G major, of Beethoven.

Vorübung für das G dur Konzert von Beethoven.

Exercice préparatoire pour le Concerto en *sol* majeur, de Beethoven.

Ejercicio preparatorio para el Concierto en Sol mayor, de Beethoven.

Preparatory exercises for the first Fantasy of the "Kreisleriana," by Robert Schumann.

Vorübungen für die erste Fantasie aus der "Kreisleriana", von Robert Schumann.

Exercices préparatoires pour la première Fantaisie de la "Kreisleriana", de Robert Schumann.

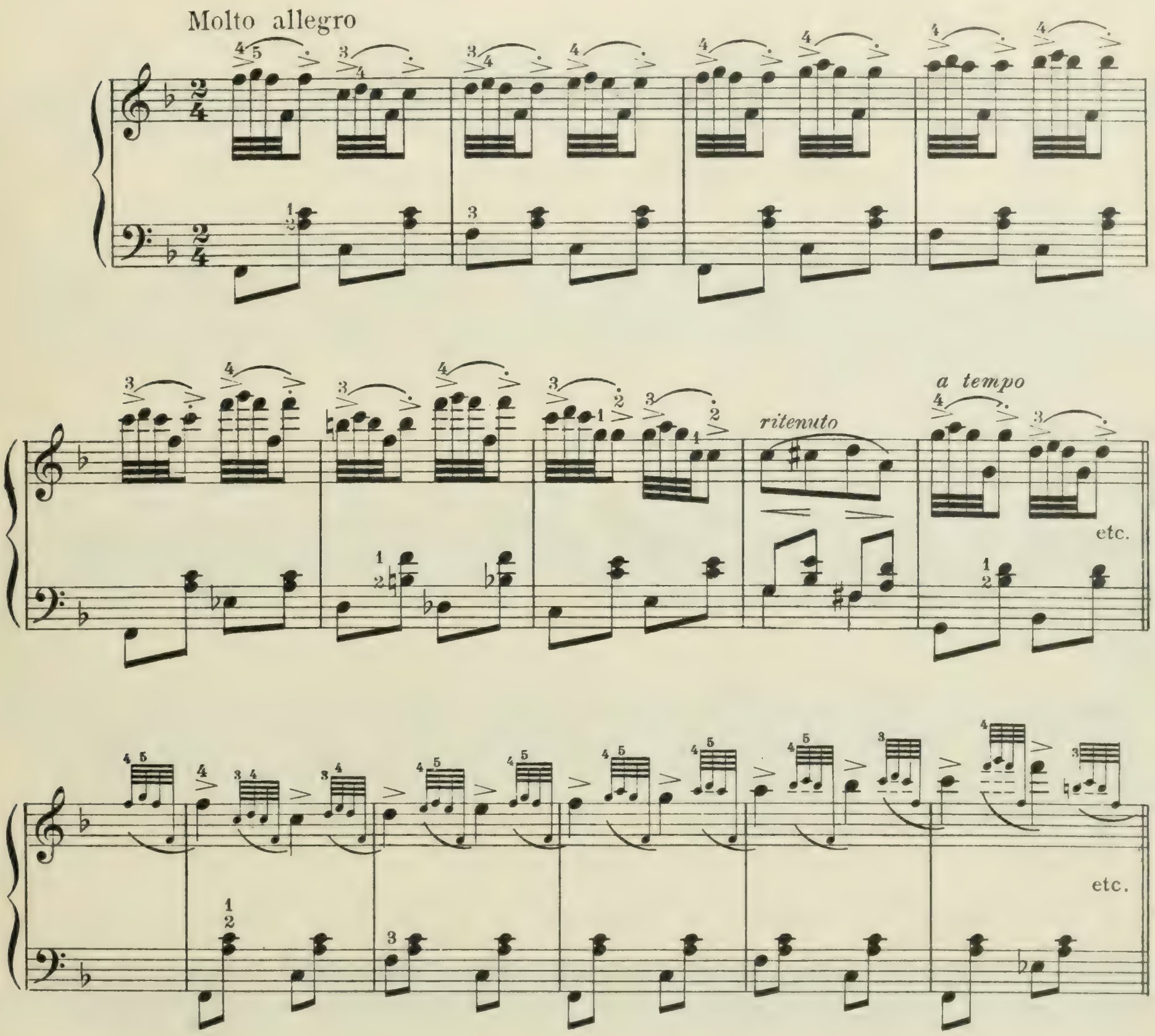
Ejercicios preparatorios para la primera Fantasía de la "Kreisleriana", de Robert Schumann.

Preparatory exercises for "Traumeswirren" ("Confused dreams") of Robert Schumann.

Vorübungen für "Traumeswirren" von Robert Schumann.

Exercices préparatoires pour "Traumeswirren" (Songes voilés) de Robert Schumann.

Ejercicios preparatorios para "Traumeswirren" (Sueños nublados) de Robert Schumann.



In measures 19-20, and 23-24 do not cross the hands, as indicated in the music text, but play the 16th notes with the left hand, and the sixths with the right hand.

In den Takten 19-20, sowie 23-24 kreuze man nicht die Hände, so wie es von Schumann vorgeschrieben ist, sondern spiele die 16tel Noten mit der linken Hand, und die Sexten mit der rechten Hand.

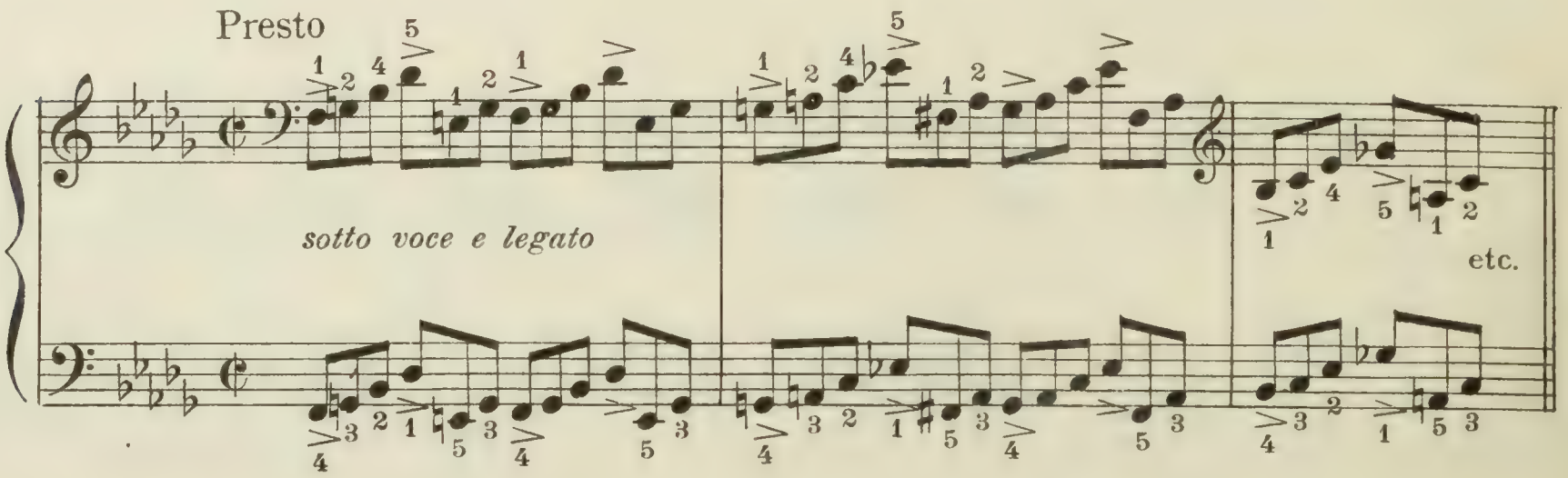
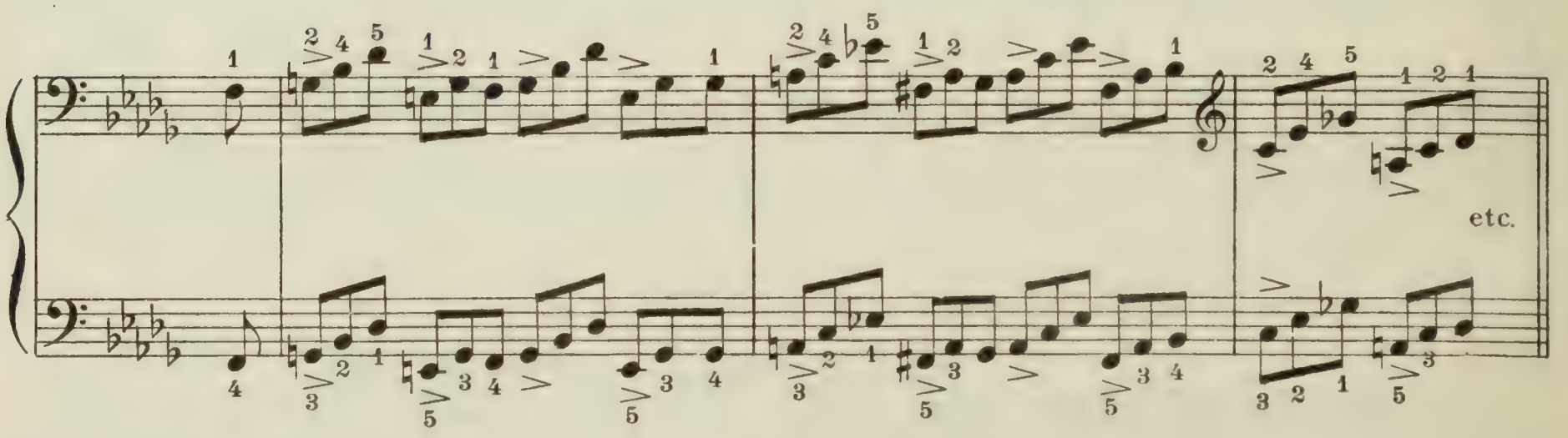
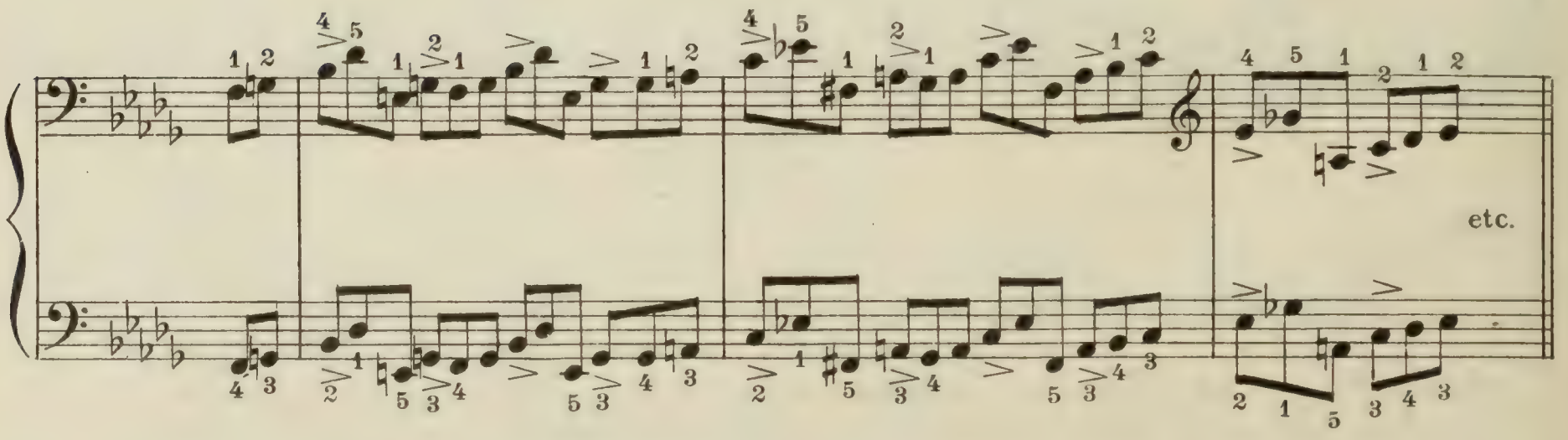
Dans les mesures 19-20, et 23-24 ne croisez pas les mains, ainsi que Schumann l'a écrit, mais jouez les doubles croches avec la main gauche, et les sixtes avec la main droite.

En los compases 19-20, y 23-24 no se crucen las manos, como ha escrito Schumann, sino tóquense las dobles corcheas con la mano izquierda, y las sextas con la mano derecha.

Preparatory exercises for the B flat minor Sonata (last movement) of Chopin.

Vorübungen für die B moll Sonate (letzter Satz) von Chopin.

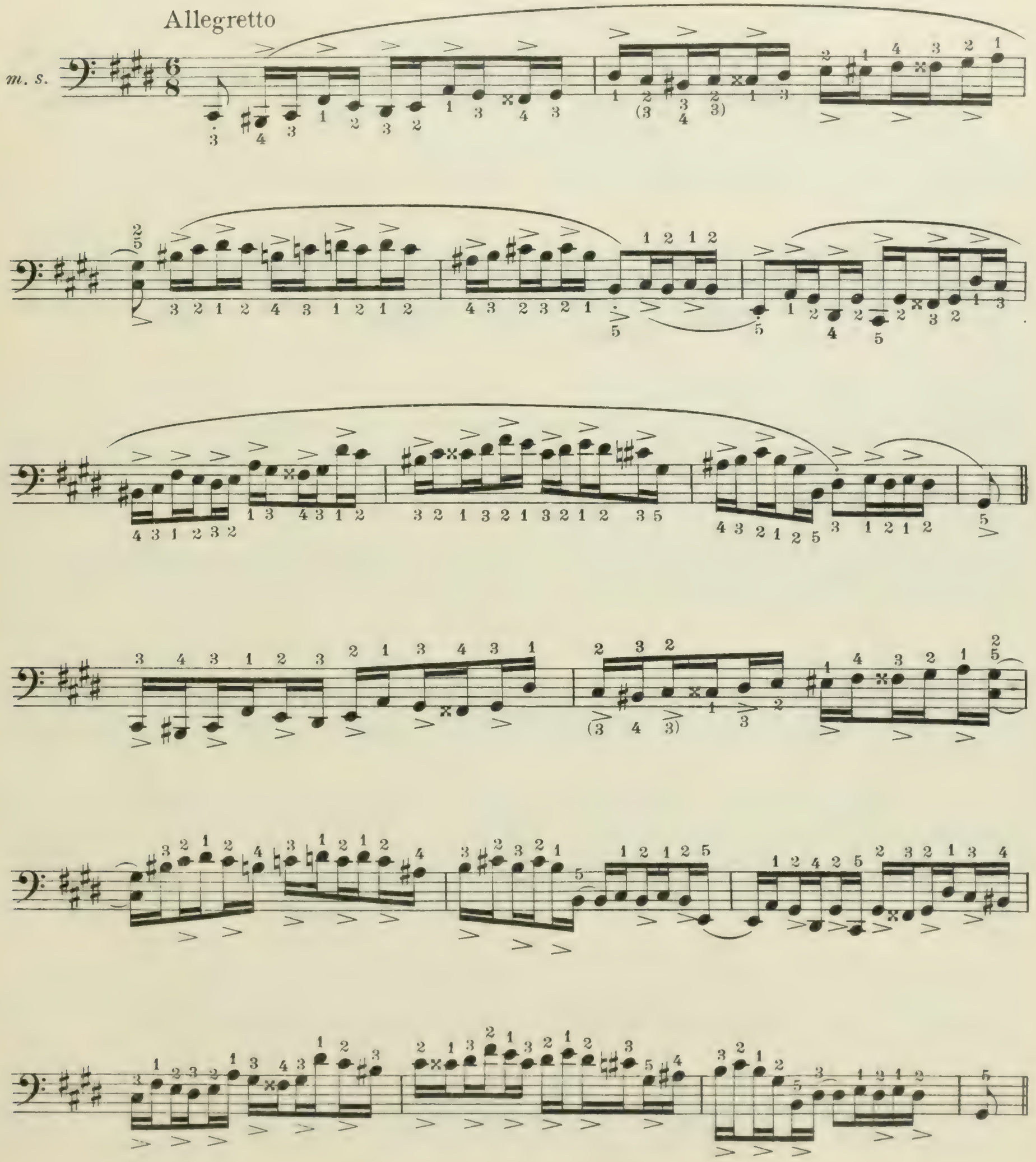
Exercices préparatoires pour la sonate en *si♭* mineur (dernier mouvement) de Chopin.

Ejercicios preparatorios para la sonata en Si♭ menor (último movimiento) de Chopin.

Preparatory exercises for the A flat major Ballade of Chopin.

Vorübungen für die As dur Ballade von Chopin.

Exercices préparatoires pour la Ballade en *la* ♭ majeur de Chopin.

Ejercicios preparatorios para la Balada en Lab mayor de Chopin.

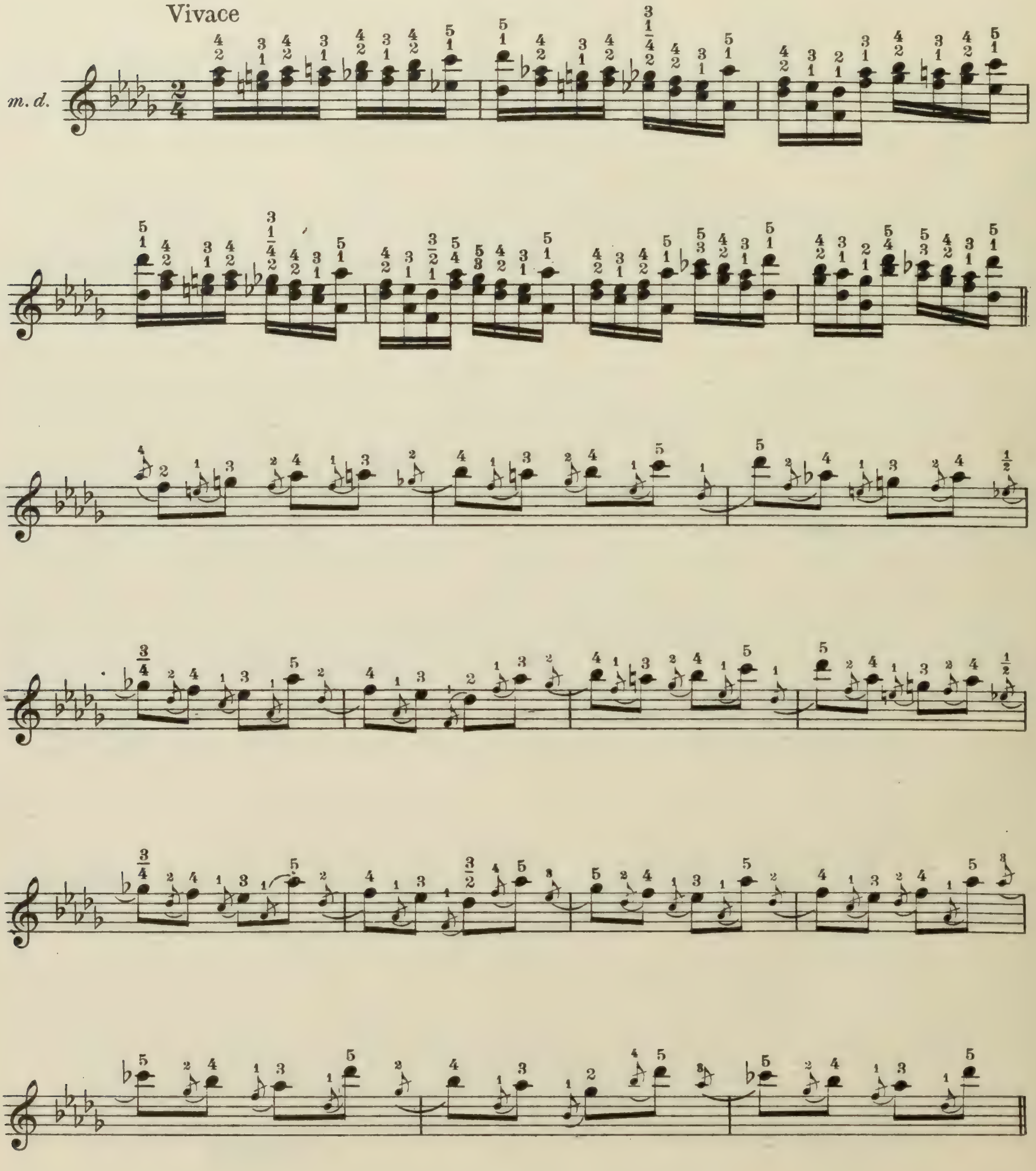


Preparatory exercises for the Rhapsody Nº 12 of Franz Liszt.

Vorübungen für die Rhapsodie Nº 12 von Franz Liszt.

Exercices préparatoires pour la Rhapsodie Nº 12 de Franz Liszt.

Ejercicios preparatorios para la Rapsódia Nº 12 de Franz Liszt.



Examples

The following example is to be played with smooth, reposeful technic. The fingers lively and supple.

Beispiele

Folgendes Beispiel ist mit glatter, ruhiger Technik auszuführen. Die Finger flink und locker.

Exemples

L'exemple suivant doit être joué avec une technique bien égalisée et tranquille. Les doigts vifs et souples.

Ejemplos

El ejemplo siguiente se debe tocar con una téc - nica bien igualada y tranquila. Los dedos ágiles y flexibles.

Concerto | *Konzert* | Concerto | *Concierto*

G. SGAMBATI *)

Un poco sostenuto (♩ = 88)

p *tranquillo elegante*

* (By permission of B. Schott's Söhne, Mainz)

8

8

cresc.

8

f

8

dim.

un poco rit.

etc.

Thème Varié

I. J. Paderewski
Op. 16, No 3

Var. II (Moderato)

cre - scendo *rit.* *a tempo*

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. Ped. *)

*) Published with permission of Ed. Bote and G. Bock, Berlin.

Theodore Leschetizky ⋆)
Op. 41, № 2

Molto vivace

mf

molto marcato il basso

cresc.

etc.

20934 – ⋆)Published with permission of Ed. Bote and G. Bock, Berlin.

Etude Héroïque Op. 48 Nº 3, Theodore Leschetizky*)

M. M. 𝅗𝅥 = 96

*) Published with permission of Ed. Bote and G. Bock, Berlin.

This lovely piece ought to be studied in conjunction with "Traumeswirren" (Confused dreams) of Robert Schumann. In this, the thumb, second and third fingers are developed; in the other, the fourth and fifth.

Dieses reizende kleine Virtuosenstück sollte im Zusammenhang mit "Traumeswirren" von Robert Schumann geübt werden. Hier entwickelt sich der Daumen, der zweite und dritte Finger, dort der vierte und fünfte.

Ce charmant morceau devrait être étudié en même temps que "Traumeswirren" (Songes voilés) de Robert Schumann. Ici se développent le pouce, second et troisième doigt; là le quatrième et cinquième doigt.

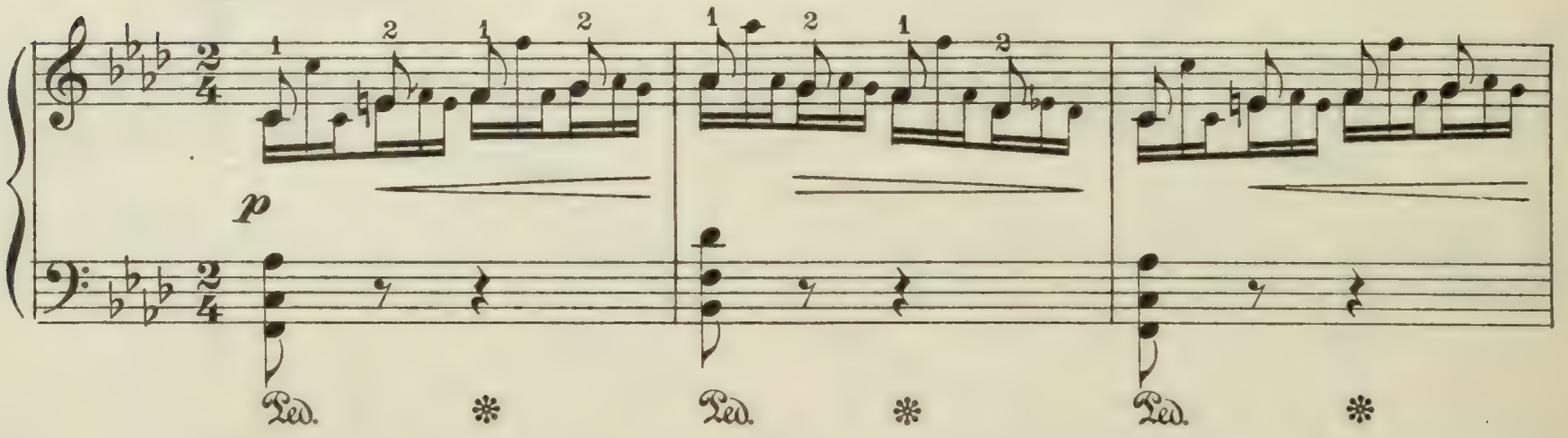
Esta linda pieza debiérase estudiar al mismo tiempo que "Traumeswirren" (Sueños nublados) de Robert Schumann. Aquí se desarrollan el pulgar, segundo y tercer dedo; en aquella el cuarto y quinto dedo.

La Piccola

(Etude) | *(Etüde)* | (Etude) | *(Estudio)*

THEODORE LESCHETIZKY*)

Op. 43, Nº 2

Molto vivace

*) Published with permission of Ed. Bote and G. Bock, Berlin.

The passing of the 3rd and 4th over the 5th finger must be done easily and smoothly, without stiffening the wrist.

Das Übergreifen des dritten und vierten Fingers über den fünften muss glatt und leicht, ohne jedwede Steifheit des Handgelenks geschehen.

Le passage du 3me et du 4me doigt par dessus le 5me doit se faire avec facilité et égalité, sans raidir le poignet.

El pasaje del 3er y del 4o dedo por encima del 5o se debe hacer con facilidad e igualdad, sin atiesar la muñeca.

Concerto E minor | *Konzert E moll* | Concerto Mi mineur | *Concierto Mi menor*

F. CHOPIN

Allegro maestoso (♩ = 126)

cresc.

dolce

ben marcato

cresc.

Ped. ✻

In Memoriam Domenico Scarlatti

Capriccio

ALBERTO JONÁS, Op. 19, Nº 2 *

Ossia

f

Ped. ✻

Ped. ✻

f

f

f

p

f poco ritard.

Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. ✻ Ped. ✻ Ped. ✻ Ped. ✻ Ped. ✻

* Original Publishers Carl Fischer, New York

Czardas

EDWARD MAC DOWELL*), Op. 24, No. 4

Presto con fuoco

ben articulato

(senza Pedale)

fz

cresc.

ten.

marcato

Ped.

etc.

*) With kind permission of G. Schirmer, New York

SONATA *)

Allegro non troppo, ma appassionato

Leopold Godowsky

espr.

sf

sf *sf*

ff

sf ten.

Ped.

molto dim.

f etc.

*) By permission of the original publisher, R. Lienau Schlesinger'sche Buch und Musikhandlung, Berlin.

PERPETUUM MOBILE*)

(from) (*aus*) (de) (*de*) "Walzermasken"

Leopold Godowsky

Allegro vivace

p *legato espr.*

cresc.

dim. e rall.

etc.

*) By permission of the original publisher, R. Lienau, Schlesinger'sche Buch und Musik handlung, Berlin.

"On the black keys."

Etude G♭ major Op. 10 Nº 5

"Auf schwarzen Tasten."

Etüde Ges dur Op. 10 Nº 5

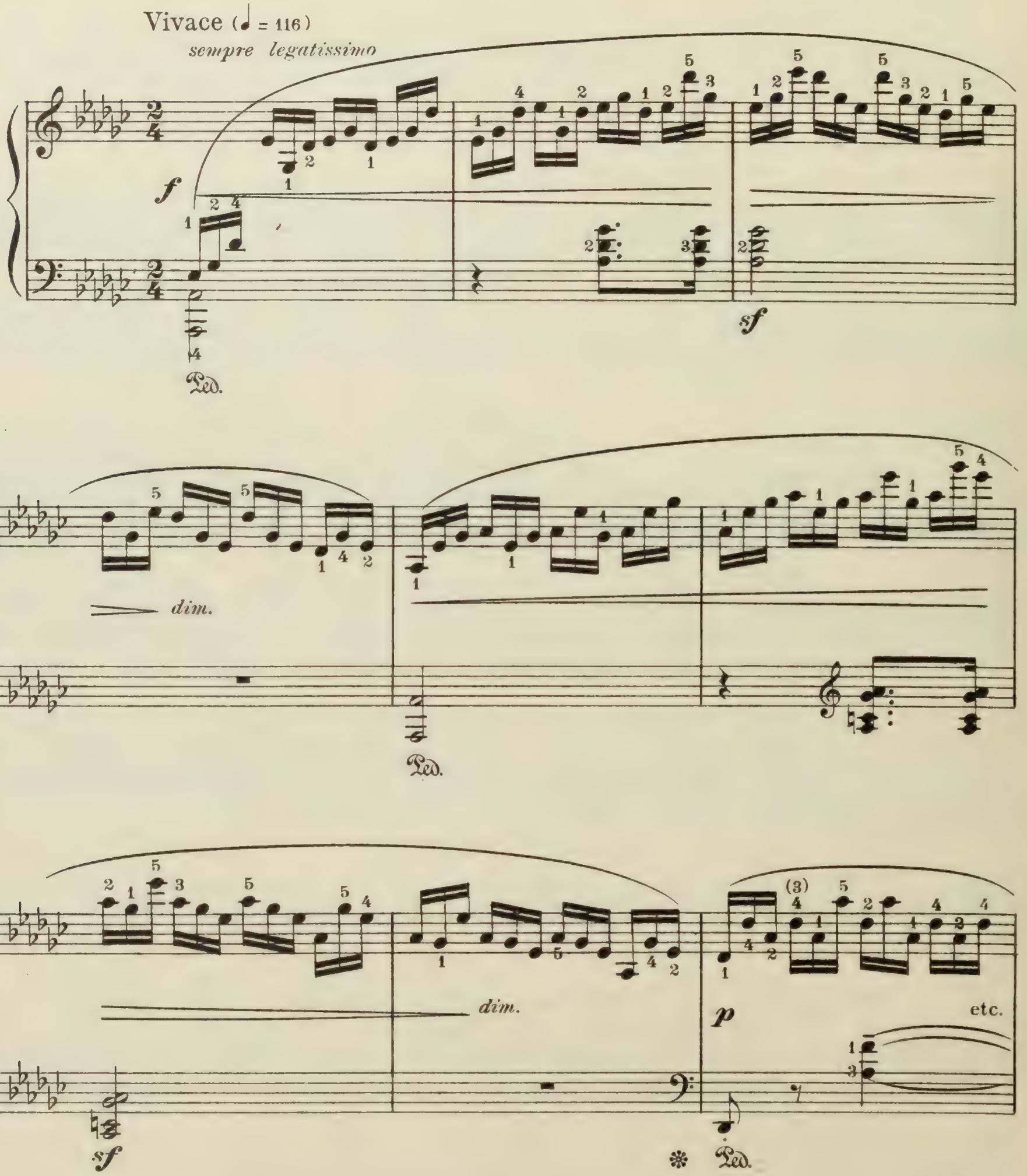
"Sur les touches noires."

Étude en *sol♭* majeur Op. 10 Nº 5

"Sobre las teclas negras."

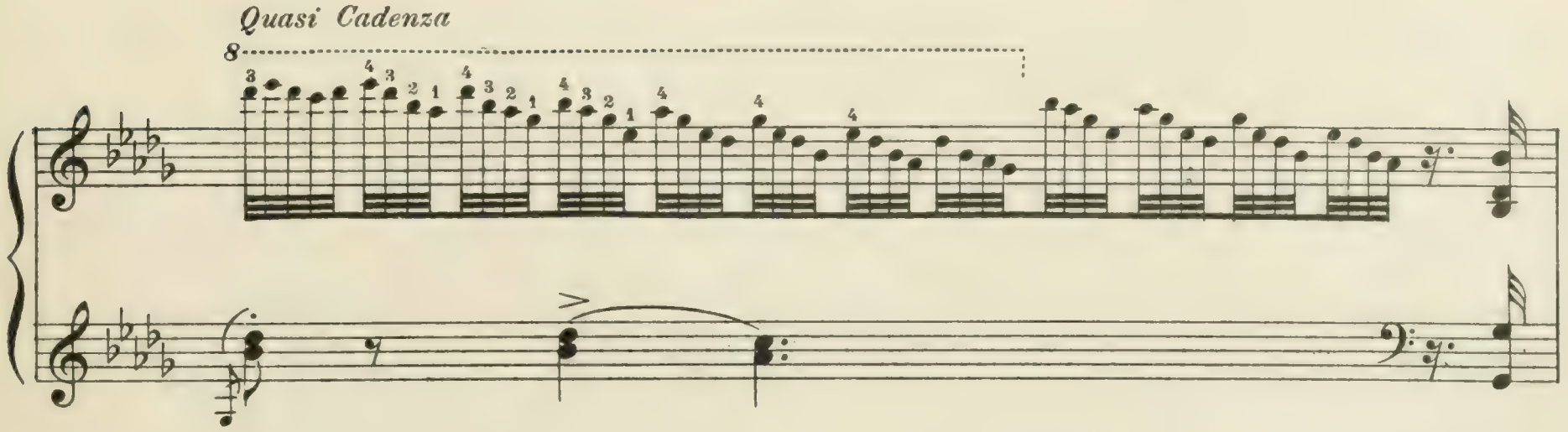
Estudio en Sol♭ mayor Op. 10 Nº 5

F. CHOPIN



Rhapsody Nº 12 | *Rhapsodie Nº 12* | Rhapsodie Nº 12 | *Rapsódia Nº 12*

FRANZ LISZT

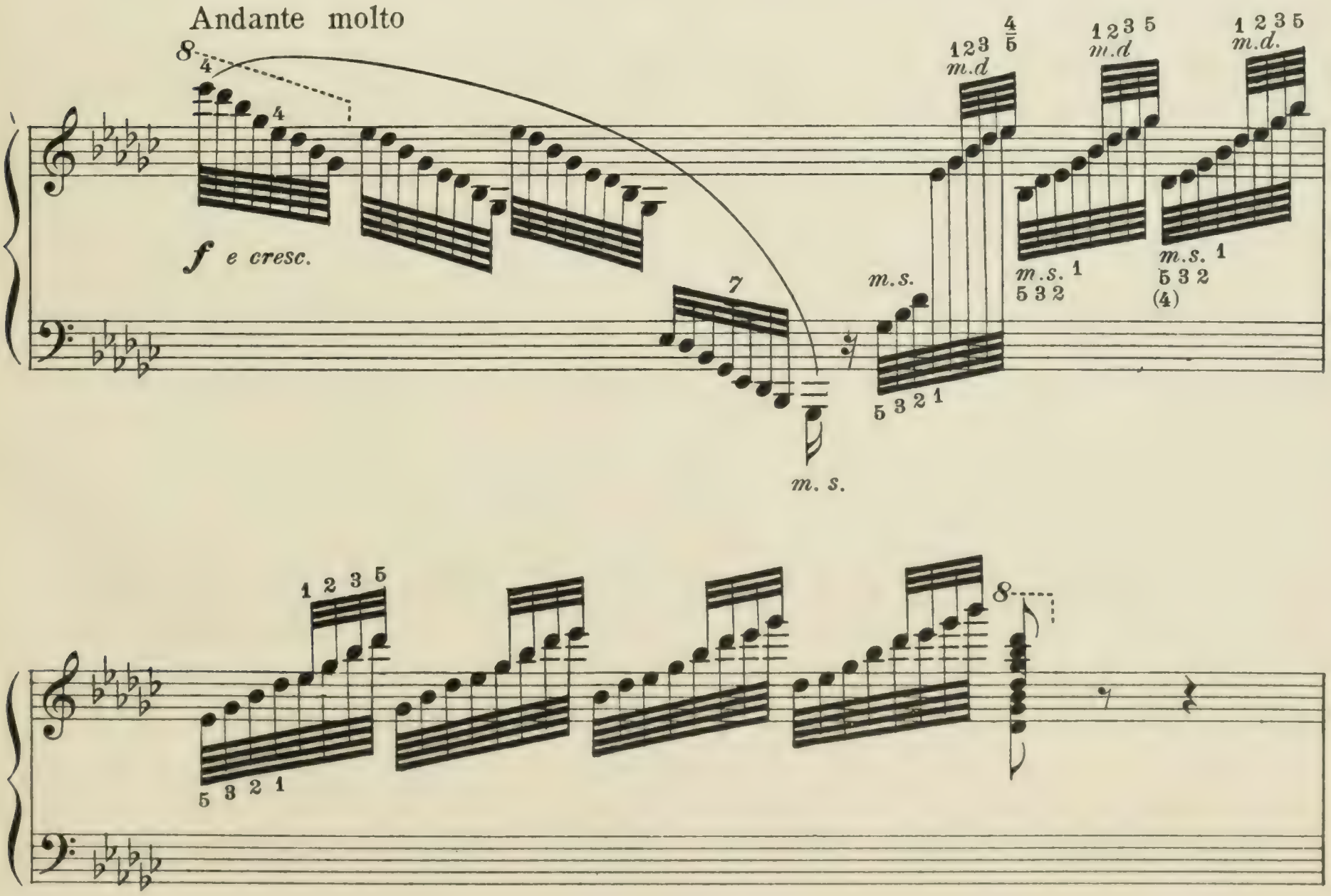


Konzertstück

Op. 39

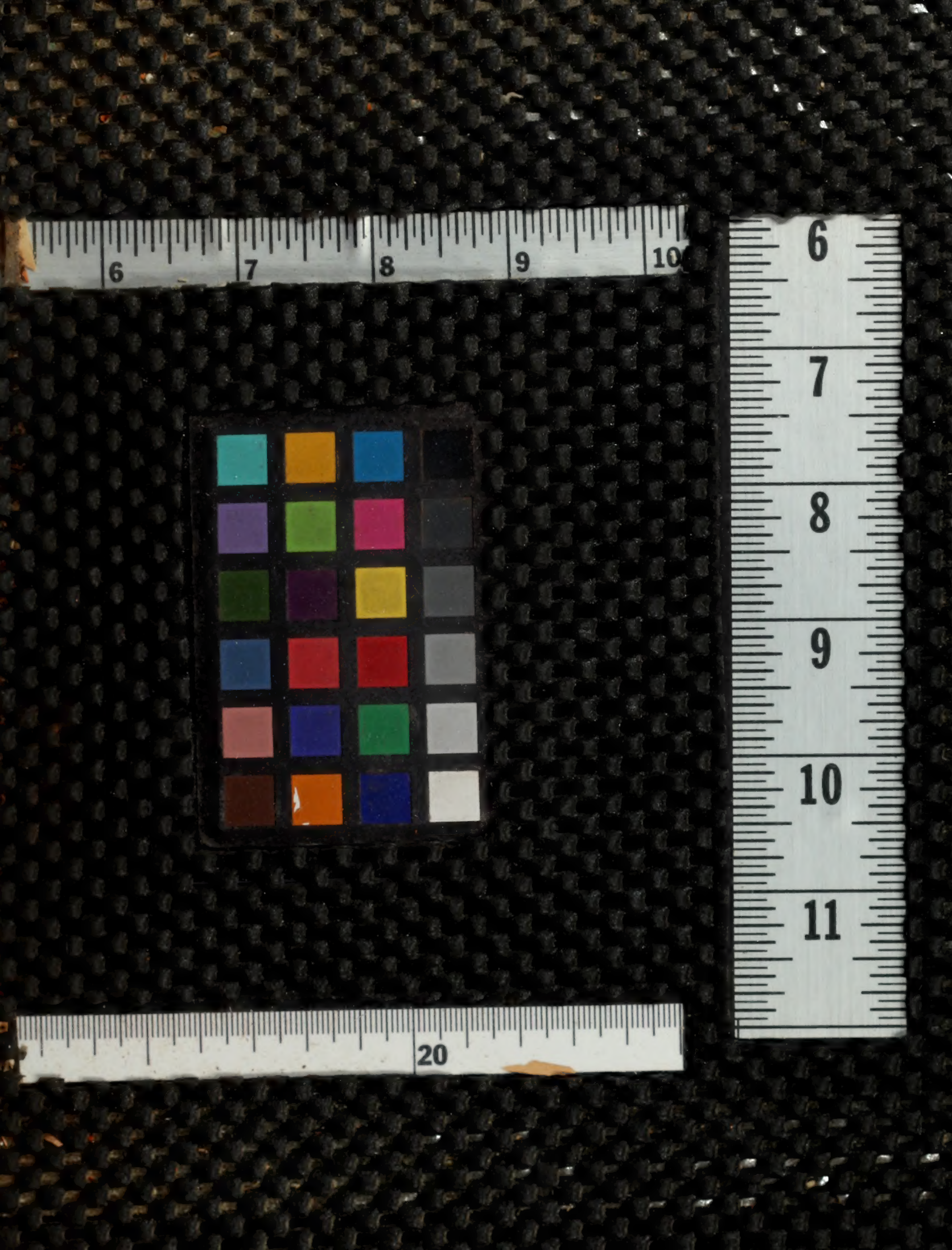
For piano and orchestra. | *für Klavier und Orchester.* | Pour piano et orchestre. | *Para piano y orquesta.*

GABRIEL PIERNÉ *)



*) Published by permission of J. Hamelle, Paris.

UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 16 11 09 03 009 3


6
7
8
9
10
6
7
8
9
10
11
20

UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 16 11 09 03 009 3